پروفیسر ممتاز حسین

ادب اور شعور



مصنف کی دیگر تصنیفات و تالیفات

۱	نقد حیات	۱۹۵۰ء
۲	ادبی مسائل	۱۹۵۴ء
۳	نئی قدریں	۱۹۵۵ء
۴	نئے تنقیدی گوشے	۱۹۵۷ء
۵	انتخاب غالب مع مقدمہ	۱۹۵۷ء
۶	باغ و بہار (میر امن) مع مقدمہ و فرہنگ	۱۹۵۸ء
۷	ادب اور شعور	۱۹۶۴ء
۸	غالب ایک مطالعہ	۱۹۶۹ء
۹	امیر خسرو دہلوی ۔ حیات اور شاعری	۱۹۷۶ء
۱۰	نقد حرف	۱۹۸۵ء
۱۱	امیر خسرو دہلوی (انگریزی)	۱۹۸۶ء
۱۲	حالی کے شعری نظریات ۔ ایک تنقیدی مطالعہ	۱۹۸۸ء
۱۳	مارکسی جمالیات (نظام اردو خطبات) شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی دہلی	۱۹۸۹ء

زیر طبع

(i) ادب اور روح عصر

(ii) میر تقی میر۔ حیات اور شاعری

(iii) اقبال

سرورق ــــ عبدالسلام کیف

Mumtaz
25.7.03
بیگم ممتاز حسین
کا تحفہ
جمال نقوی
کیلئے

ادب اور شعور

پروفیسر ممتاز حسین

طبع نو	سال ۱۹۹۲ء
تعداد اشاعت	ایک ہزار
کمپوزیشن	حرف زار کمپیوٹرز لمیٹڈ کراچی
طابع	فضلی سنز (پرائیویٹ) لمیٹڈ اردو بازار کراچی۔ ۷۴۲۰۰
ناشر	ادارۂ نقد ادب۔ بی ۲۱۵۔ بلاک نمبر ۱۰ فیڈرل بی ایریا کراچی۔ ۳۸
تقسیم کار	۱۔ مکتبۂ دانیال۔ وکٹوریہ چیمبرز ۲۔ عبداللہ ہارون روڈ کراچی ۲۔ ادارۂ نقد ادب بی۔ ۲۱۵۔ بلاک نمبر ۱۰ فیڈرل بی ایریا کراچی۔ ۳۸ ویلکم بک پورٹ۔ اردو بازار کراچی
قیمت	ایک سو پچاس روپے (اندرون ملک) بیرون ملک۔ ۸ ڈالر برائے امریکہ اور کینیڈا ۶ پونڈ برائے برطانیہ

اِنتساب

ادب کا مطالعہ زندگی کے ذریعے سے
اور زندگی کا مطالعہ ادب کے ذریعے سے
کرنے والوں کے نام

فہرست مضامین

پیش لفظ

"ادب اور شعور" نام کا یہ مجموعہ مضامین پہلی بار ۱۹۶۱ء میں شایع ہوا تھا۔ اس زمانے میں اس کی مانگ اس قدر زیادہ بڑھی کہ اس کی ساری جلدیں، بہت جلد فروخت ہو گئیں، لیکن چونکہ میں اپنے دوسرے کاموں میں مشغول ہو گیا، اس لئے اس کے طبع ثانی کی طرف متوجہ نہ ہو سکا۔ لیکن اس کی مانگ آج بھی پائی جاتی ہے کیونکہ اس مجموعے کے بعض مضامین مثلاً "رسالہ در معرفت استعارہ"، "نثر معلیٰ" اور "منشی پریم چند بحیثیت ناول نگار" وغیرہ خاصے مقبول ہوئے اور انہیں دوبارہ شایع کئے جانے کی فرمائشیں، قدردانوں کی طرف سے برابر کی جاتی رہی ہیں۔ چنانچہ اس زمانے میں جبکہ مجھے کچھ فرصت بھی ہے، اس مجموعے کے سارے مضامین نظرثانی کے بعد شایع کر رہا ہوں نظرثانی کرتے وقت کہیں کہیں حک و اضافے سے کام لیا ہے، لیکن ان کے بنیادی ڈھانچے کو برقرار رکھا ہے۔

"ادب اور شعور" کی اشاعت اول کے موقع پر، میں نے ایک طویل دیباچہ بھی اس کے ساتھ شامل کیا تھا۔ میں یہ سمجھتا ہوں کہ اس نئے ایڈیشن کے ساتھ، اس دیباچے کو بھی شامل کرنا چاہیئے، کیونکہ اس کے مطالعے سے جہاں میرے ادبی نقطہ نگاہ کی وضاحت ہوتی ہے وہاں اس مجموعے میں شامل مضامین کی معنوی کیفیت پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ لیکن چونکہ وہ دیباچہ طویل ہے اس لئے اسے مختصر کرکے پیش کر رہا ہوں، اس عمل میں کچھ نئے خیالات نے بھی اس میں اپنی جگہ بنائی ہے۔

میں نے اس دیباچے میں اپنی گفتگو کا آغاز اس جگہ سے کیا تھا کہ یہ سب ٹھیک ہے کہ انسان ایک سیاسی سماجی حیوان ہے اور یہ بھی صحیح ہے کہ وہ اپنے جسم کی ساخت اور بہت سے وظایف زندگی میں ایک مخصوص قسم کا حیوان ہے۔ لیکن اس کی ساتھ ساتھ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ وہ ایسے تمام جانوروں کے مقابلے میں جو اس کی جسامت سے کئی گنا بڑے ہیں، جہاں تک کہ اس کے دماغ کے وزن کا تعلق ہے، وہ ان کے دماغ کے وزن سے خاصا زیادہ ہے اور اس میں بے شمار تہیں ہیں۔ حکما، کا یہ کہنا

ہے کہ وہ اپنے اس دماغ کا صرف دسواں حصہ کام میں لاتا ہے، بقیہ حصہ خوابیدہ ہے، اس سے اس امکان کا پتہ چلتا ہے کہ علی الرغم اس سماجی ارتقاء کے جو اس کی ترقی کا فطری طریق ہے اور رہے گا، اس کا دماغ اپنی ان تہوں کو بھی بیدار کر سکتا ہے جو خوابیدہ ہیں، اس طرح اس کی ذہانت اور صلاحیتوں میں مزید اضافے ہو سکتے ہیں، بہرحال یہ تو امکانات کی باتیں ہوئیں۔ حقیقت حال تو یہ ہے کہ وہ بہ اعتبار نوع، دوسرے تمام حیوانات سے جن باتوں میں ممیز ہے وہ یہ ہیں کہ وہ ایک حیوان ناطق ہے عقل اور زبان، شعور اور خیال، شعور ذات، بشمول شعور غیر رکھتا ہے اور موجودات فطرت سے اوزار گھڑنے، ان سے کام نکالنے کی صلاحیت رکھتا ہے، اس کا ایک نمایاں فرق سارے حیوانات سے جہاں یہ ہے کہ وہ دو ٹانگوں پر کھڑے ہو کر سیدھا چلنے کی وجہ سے، تاحد افق دیکھتا ہے، افلاک پر بھی نظر رکھتا ہے، وہاں فطرت نے اسے ایک ایسے دست صورت گر سے بھی نوازا ہے جو دماغ کی متابعت میں ایسی ایسی صورتیں گھڑتا ہے جو فطرت کے خزینے میں بھی نہیں ملتی ہیں۔ تبھی تو فنکاری کی اتنی قدر کی جاتی ہے۔ وہ اپنی انہی معروضی موضوعی تخلیقات سے، جن میں مادی اور روحانی دونوں قسم کی تخلیقات شامل ہیں، اپنے قوائے حسی و ذہنی، یعنی حواس ظاہر و باطن کو ترقی دیتا ہے، اور ان کی معروضیت کا سکہ بٹھاتا ہے۔ قصہ مختصر یہ کہ ہرچند کہ جسمانی اعتبار سے وہ حیوان ہی اپنا دفاع کرنے میں ایک مخصوص عمر تک پہنچنے اور ہتھیاروں کے استعمال کا محتاج ہی لیکن وہ خلاصہ کائنات ہے۔ اس کی تقویم احسن ہے، وہ خود گر و خود بین و خود آرا ہے، وہ خدا کی فطرت پر ہے، حامل صفات کبریائی ہے۔ چنانچہ شعر و شاعری اور فنون کے تعلق سے یہ جاننا ضروری ہے کہ، وہ احساس جمال بھی رکھتا ہے اور جمال سے محبت بھی کرتا ہے، اس کی ہر تخلیق پابند قوانین حسن، توازن وتناسب، تسویہ اور عدل ہوتی ہے وہ اپنی تخلیقات کو صرف افادیت ہی کے نقطہ نظر سے نہیں بلکہ جمالیاتی نقطہ نظر سے بھی دیکھتا ہے، وہ اپنی تیغ کو بھی نقش و نگار سے سنوارتا ہے، اور اپنے گھر کو گھروندے اور گھونسلے کی صورتوں میں نہیں بلکہ عالیشان عمارتوں کی صورت میں تعمیر کرتا ہے۔ اس کی تخلیقات، اگر وہ واقعتاً تخلیقی اور آزاد تخلیقی عمل کا نتیجہ ہیں تو وہ، نہ تو یکساں ہوتی ہیں۔ اور نہ سپاٹ۔ وہ کیسی کیسی

تصویریں اپنی عمارتوں کے درودیوار پر بناتا ہے، دروازوں اور کواڑوں کو منقش کرتا ہے، یہی عالم اس کے لباس جسم پوشی اور سامان خورونوش کا ہے وہ کوزہ گل سے جام جمشید تک اور چراغ سے فانوس تک پہنچا۔ فطرت کے جگر سے توانائی اور روشنی کشید کر کے نہ صرف گھروں کو روشن کرتا ہے بلکہ ایک سے ایک مشینوں کے قلب میں حرکت اور توانائی پہنچاتا ہے۔ اس نے اپنے حواس پرنئے سے نئے شیشے بھی چڑھائے ہیں ایک سے ایک دوربینیں، خوردبینیں اور کمپیوٹر ایجاد کئے ہیں جنکی مدد سے وہ آج افلاک کی سیر کر رہا ہے یہی ساری نشانیاں اس کی کبریائی اور حسن کاریوں کی ہیں بہرحال جو بات میں سامنے لانا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ انسان نے جو مجموعی ترقی سائنس اور فنون کی مدد سے کی ہے، اس کی ان ترقیوں کے جلو میں، اس کے تصورات جمال اور اس کے معیار حسن میں بھی بلند نگی اور تغیرات رونما ہوتے رہے ہیں، حسن کے میدان میں بھی ایک جستجو خوب سے خوب ترکی رہی ہے۔ اس خوب میں تصور خیر شامل رہتا ہے کیونکہ جو خوب ہے وہ خیر بھی ہوتا ہے، اور جو خیر ہے، بد نہیں ہے، وہ خوب بھی ہے۔

چنانچہ انسان کی ان ساری خصوصیات کو سامنے رکھتے ہوئے جن میں سے صرف چند کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، یہ کہنا درست ہے کہ آدمی ایک حیوان محض نہیں بلکہ ایک روحانی وجود ہے۔ مفہوم اس کا یہ ہے کہ وہ صرف تغذیہ کا کیڑا نہیں، بلکہ ذیشعور، صاحب ادراک، اور حامل روح ہے یعنی وہ صاحب ارادہ، خود مختار، خودگر، مقصود بالذات ہے۔ اس کی جدوجہد کا راز اسی بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ، اپنی تحصیل ذات اور تکمیل شخصیت چاہتا ہے، اور اگر وہ اپنی تحصیل ذات اور تکمیل شخصیت کے لئے دوسروں کے تعاون کا محتاج رہتا ہے جو اسکا فطری طریق زیست ہے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ صرف غیروں کے لئے ہے اپنے لئے نہیں بقول غالب

بلا سے گر مژہ یار تشنہ خوں ہے
رکھوں کچھ اپنی بھی مژگان خوں فشاں کے لئے

چنانچہ فرد اور معاشرے کے رشتے کو متعین کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے، یہ رشتہ ہمیشہ بدلتا رہا ہے اور بدلتا رہے گا۔ اس تبدیلی کی ہیئت کیا ہوگی اس کا انحصار اس

بات پر ہے کہ مادی وسائل اور مادی پیداوار کی فراہی کا معیار سماجی رشتوں کی نوعیت اور انسانی شعور کی بیداری کے درجات کسی معاشرے میں کیا ہیں، آج غلام اور آقا کا رشتہ ناقابل برداشت ہے کیونکہ اب اس کی کوئی تاریخی اور سماجی ضرورت بھی باقی نہیں رہی، لیکن ایک زمانہ تھا کہ ارسطو کے ایسا بالغ نظر بھی غلامی کو فطری تصور کرتا، ایسی صورت میں فرد اور سماج کے مابین کسی رشتے کو ایسا مثالی قرار نہیں دیا جا سکتا ہے جو ہر زمانے میں قابل عمل اور قابل تقلید ہو، آزادی اور مساوات، فطرت اور تہذیب کے درمیان جو کھانچے ہیں، انہیں پر کرنے اور ان کے درمیان جو ٹکراؤ ہے، انہیں حل کرنے کی کوشش انسان کرتا رہے گا، زندگی بے عذاب شعور نہ تو ہے اور نہ رہے گی، اور نہ اس کی تنظیم سے، معاشرے میں پیدا ہونے والی مخالف قوتوں کا تصادم کبھی ختم ہوگا، تصادم سے آزاد، کوئی بھی معاشرہ نہ ہوگا، اور نہ آدمی کا کوئی خیال تصادم سے آزاد ہوگا وہ اپنے خیال کا بت بناتا پوجتا اور توڑتا رہے گا، یہ عمل ہمیشہ جاری رہے گا۔

آدمی کی روحانیت کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ وہ مثل چوپاؤں، درندوں اور جانوروں کے اپنی فطرت کے ساتھ متحد نہیں رہتا ہے، حیوانات اپنے وظائف ذہنی، اور برتاؤ پر غور و فکر کرنے اہل نہیں ہوتے ہیں، کیونکہ وہ شعور ذات نہیں رکھتے ہیں، اس لئے وہ اپنی فطرت کی اصلاح بھی نہیں کر سکتے ہیں، اور نہ اس کی ان کے یہاں کوئی حاجت ہوتی ہے، کیونکہ ان کا باطن اور ظاہر ایک ہوتا ہے، ان کا کوئی ایسا باطن نہیں ہوتا ہے جو ان کے ظاہر سے مختلف ہو۔ انکا برتاؤ متوقع ہوتا ہے۔ غیر متوقع برتاؤ مشکل ہی سے دیکھنے میں آتا ہے۔ لیکن آدمی شعور ذات رکھنے کے باعث نہ صرف اپنی فطرت کی اصلاح کر سکتا ہے، اس کو غلط راستے پر جانے سے روک سکتا ہے، بلکہ اپنے سرکش نفس پر غالب بھی آسکتا ہے۔ اس کے اسی عمل سے اس کی اخلاقی حس نشو ونما پاتی ہے، اور اخلاق کے نئے سے نئے معیار وضع ہوتے رہتے ہیں۔ آدمی کا اخلاق تاریخ کے دامن میں بدلتا رہتا ہے اس تبدیلی کے پیچھے جو عوامل کام کرتے ہیں ان میں مادی وسائل، مادی پیداوار کی اضافی بہتات اور کمی سے لیکر جہل وعلم کے تناسبات، اور حق وانصاف کے تصورات کام کرتے رہے ہیں۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ انسانی اخلاق کی ضرورت تو ہمیشہ محسوس کی جائیگی لیکن انکے معیارات اور اقدار مذکورہ بالا حالات کے تحت ہمیشہ

بدلتے رہیں گے۔

اس سلسلے میں یہ بھی جاننا ضروری ہے کہ جس حد تک کہ فطرت خارجیہ کا علم وسیع تر ہوتا جاتا ہے جس کے ذریعے آدمی اسے اپنے کنٹرول یا تصرف میں لانے کا اہل بنتا جاتا ہے اس حد تک اسکے نفس کے علم میں بھی اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ کیونکہ معقولات کی دنیا ذہن کی تاریکی کو دور کرتی رہتی ہے، اور یہ قاعدہ ہے کہ روشنی سے پرچھائیاں بھاگتی ہیں، خواہ وہ اجنا کی ہوں یا دیوی دیوتاؤں کی اور اس طرح آہستہ آہستہ علم الانسان اور علم النفس دونوں ہی ترقی کرتے رہتے ہیں، چنانچہ آج یہ بات سارے سماجی علوم کی روشنی میں بالکل محقق ہے کہ نفس انسانی روز ازل سے کوئی متعین اور غیر تغیر پذیر شئے نہیں، بلکہ تاریخی ادوار میں ترمیم واصلاح کی منزلوں سے گزرتا اور بدلتا رہا ہے، اور ان کی تغیر پذیری میں سماجی عوامل کے ساتھ ساتھ شعور ذات بھی کارفرما رہتا ہے۔

چنانچہ ادب جہاں ایک طرف ان تبدیلیوں کو مصور کرنے میں پیش پیش رہا ہے، وہاں وہ شعور کی روشنی میں نامعلوم راہوں کو اپنی خوں فشاں آبلہ پائی سے روشن بھی کرتا رہا ہے۔ادب کے ان دونوں عمل میں سے، کسی کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا ہے، ادبی تخلیق معروضی موضوعی ہوا کرتی ہے، اس کی تشنگی خواب ہی میں وہ نور پوشیدہ ہوتا ہے جو اقدار حیات کو متعین کرتا ہے اور زندگی کی نئی منزلوں کے اشارات مہیا کرتا ہے۔ سائنس کیا کچھ نہیں ہمارے لئے کرسکتی ہے، مگر وہ ایک نظر جو شب تار کا پردہ چاک کرسکتی ہو، جو خلائے لامحدود میں گھور سکتی ہو، جو یقین میں تشکک، اور تشکک میں یقین پیدا کرسکتی ہو، جو ناامیدی کو امید سے ہمکنار کرسکتی ہو، وہ نظر شعروادب ہی مہیا کرتا ہے۔ وہ نظر ایک سائنس دان کے یہاں بھی مل سکتی ہے، بشرطیکہ سائنس داں صرف " کیونکر ہے " میں گھر کر نہ رہ جائے، تحیر کے جذبے سے معطل نہ ہوجائے اور سائنس کا ایک کٹھ ملانہ بن جائے۔ مگر اس عمل میں ادیب، شاعر اور فنکار کو بہت سی قربانیاں دینی پڑتی ہیں۔ سب سے بڑی قربانی حق گوئی کے باب میں اپنی زندگی کو داؤ پر لگانے کی ہوتی ہے جسکو غالب نے یوں بیان کیا ہے:

آں نہ راز کہ در سینہ نہانست نہ وعظ است
بردار تواں گفت و بہ منبر نہ تواں گفت

اور ایک دوسری جگہ اسی خیال کو یوں بھی ادا کیا ہے:

قد و گیسو میں قیس و کوہکن کی آزمائش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے

لیکن جو دیباچہ کہ میں نے پہلی اشاعت کے لئے لکھا تھا اسکا اختتام میں نے غالب کے اس شعر پر کیا تھا جس کا تخاطب پوری قوم سے ہے:

بگذر بزیر سایہ طوبیٰ غنودہ اند
بگذر رہروان تمنا بلند نیست

ممتاز حسین
بی ۲۱۵۔ بلاک ۲
فیڈرل بی ایریا۔ کراچی ۳۸

رسالہ در معرفتِ استعارہ

انسانوں کو حیوانوں سے ممتاز کرنے کے لئے فلسفیوں نے اسے مختلف ناموں سے یاد کیا ہے کہیں کسی نے اسے سماجی حیوان کا نام دیا ہے تو کہیں کسی نے اسے سیاسی حیوان کا نام دیا ہے، (ارسطو)۔ نوعی اعتبار سے اسے HOMO SAPIEN یعنی حیوان ناطق یا حیوان عاقل کہا گیا ہے۔ انسان کی یہ تجنیس بغیر کسی تاریخی مشاہدے کے نہیں ہے۔ ہم انسان کا تصور نہ تو اس کی عقل سے جدا کرکے اپنے ذہن میں لاسکتے ہیں اور نہ اس کی نطق سے۔ اور نہ عقل اور نطق کو ایک دوسرے سے جدا کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ زبان تمامتر تجریدی طریق کار (ABSTRACTION) کا نتیجہ ہے۔ پھر ایسا کیوں ہے کہ جب ہمارے حکماء انسان کے حواس کو گنواتے تو بالعموم وہ حواس ظاہری یا حواس خمسہ کا نام لیتے اور انکے حواس باطنی یعنی اس کی عقل، قوت حافظہ اور قوت متخیلہ وغیرہ کا ذکر کم کرتے اس کا سبب یہ ہے کہ "معلم اول" افلاطون حواس خمسہ کو ارضی اور عقل یا قوائے ذہنی کو سماواتی تصور کرتے ان کا یہ خیال تھا جو دنیا میں اب بھی رائج ہے کہ جو کچھ ہم اپنے حواس خمسہ سے معلوم کرتے ہیں اس کا تعلق مظاہر یعنی حقیقت کے ظاہری روپ سے ہوتا ہے نہ کہ اصل حقیقت سے اور اس کی دلیل اس مکتبہ فکر کے لوگ یہ دیتے ہیں کہ حقیقت قایم بالذات ہوتی ہے۔ وہ تغیر پذیر نہیں ہوتی ہے۔ تغیر پذیر انکے مظاہر ہوتے ہیں۔ ایسی صورت میں حقیقت کا تعین حواس کے ذریعہ نہیں کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ حواس کا اعلان ہر لحہ بہ سبب تغیر مظہر باطل ہوتا رہتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ ان اعلانات کو آراء کی حیثیت دی جاسکتی ہے نہ کہ علم کی۔ چنانچہ اسی منطق کی بنیاد پر اگر ان لوگوں نے PARMENIDES کے بخیال ہو کر تغیر پذیر اشیاء کے وجود کو حقیقی ماننے سے انکار کیا کہ وجود حقیقی ان کی نظر میں قائم بالذات اور ناقابل تغیر ہے تو دوسری طرف وجود حقیقی یا حقیقت مطلق کے ادراک کا ذریعہ عقل REASON کو ٹھہرایا جو حواس خمسہ یا حواس ظاہری سے علاحدہ اپنا ایک آزاد وجود رکھتی ہے۔ اور جس کے استدراک میں مادی

تجربات یا حواس خمسہ کے تجربات کو دخل نہیں ہوتا ہے۔ یہ اسی منطق کا نتیجہ ہے کہ ان کے فلسفے میں منفرد اور محسوس اشیاء کے مجرد اور یونیورسل تصورات ان سے خارج میں اپنا آزاد وجود رکھتے ہیں۔ یہ فلسفہ ادب کے حق میں کس حد تک مہلک رہا ہے اس پر آگے روشنی ڈالی جائے گی۔ فی الحال تو یہ کہنا ہے کہ حواس خمسہ اور عقل کی یہ دوئی یا خصوص اور عموم کی یہ دوئی یا تجربات اور تعمیمات کی یہ دوئی ایشیا اور یورپ کے آئیڈیلسٹ فلسفوں میں مختلف راہوں سے جگہ بناتی رہی۔ہاں یہ ضرور ہوا کہ جب یورپ نے سترھویں صدی میں استنباطی طریق استدلال (INDUCTIVE METHOD) اور ریاضیاتی علوم میں کافی ترقی کی (جہاں استخراجی طریقہ (DEDUCTIVE METHOD) اختیار کیا جاتا ہے تو عقل بالخصوص عملی عقل، الہامی قوت نہ رہ گئی جو افلاطون کے یہاں تھی بلکہ وہ ایک استدلالی طاقت میں تبدیل ہو گئی پھر بھی جہاں کہیں یہ آئیڈیلسٹ فلسفہ رہا ہے وہاں کسی نہ کسی پیرائے میں عقل کو حواس سے جدا کرنے کی کوشش ضرور کی گئی ہے۔

چنانچہ ڈی کارت (DESCARTES) جو سترھویں صدی میں یورپ کا سب سے بڑا ماہر ریاضیات اور عقل پرست فلسفی سمجھا جاتا ہے اس کا بھی یہی خیال ہے کہ عقل حواس کی اطلاعات سے آزاد ہو کر اصل حقیقت تک پہنچتی ہے بالکل اسی طرح جس طرح کہ اقلیدس کے مفروضات کو ثابت کرتے وقت ہماری عقل کو حواس کی اطلاعات کا سہارا لینا نہیں پڑتا ہے۔اس نظریئے کے برخلاف لونارڈو ڈی ونچی، لارڈ بیکن اور لاک کا یہ نظریہ تھا کہ ہمارا کوئی بھی علم ایسا نہیں ہے جس میں ہمارے تاثرات حسی (SENSE PERCEPTION) یا حواس کی اطلاعات کو دخل نہ ہو۔ ڈی ونچی کا کہنا ہے کہ ہمارے تمام ہی حواس ارضی ہیں اور اس زمرے میں وہ عقل کو بھی شامل کرتا ہے۔ عقل ان سے صرف اس وقت علیحدہ معلوم ہوتی ہے جبکہ وہ ان کی اطلاعات پر غور و فکر کرتی ہے لیکن ڈی کارت نے اٹلی اور انگلستان کے تجربی (EMPERICAL) فلسفے کے اس اصول کو تسلیم نہیں کیا۔ اسکے برعکس وہ اپنی ریاضیات ہی میں ڈوبا رہا اور اسی علم کے اصول کو سامنے رکھ کر جو استخراجی ہے اس نے نہ صرف حواس ہی کی اطلاعات پر عدم اعتبار کا اظہار کیا بلکہ دنیائے رنگ و بو، لذت

کام و دہن، نغمہ و آہنگ غرض کہ عالم کیف اور عالم تخیل کی ہر شے کو حقیقت کا درجہ دینے سے انکار کیا۔ اس لئے نہیں کہ وہ حقیقت کے مظاہر ہیں اور خود حقیقی نہیں ہیں جیسا کہ افلاطون کا خیال تھا بلکہ اس لئے کہ ان کے بارے میں جو اطلاعات کہ ہمارے حواس ہم پہنچاتے ہیں وہ ان اطلاعات کو مبہم غیر متعین اور ناصاف بتاتا ہے۔ دے کارت کی "عقل محض" جو حواس سے خارج میں اپنا آزاد وجود رکھتی ہے اور جو صرف دنیائے کم و بیش کی پیمائش کرتی ہے اور عالم کیف کو نظر انداز کرتی ہے کانٹ کی "تنقید" کا خاص طور سے نشانہ بنی۔ کانٹ نے اپنی اس کتاب میں لاک اور دے کارت کے خیالات یعنی استنباطی اور استخراجی طریق کار کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ کانٹ کی "عملی عقل" میں وہ ہم آہنگی ملتی ہے گو یہ صحیح ہے کہ وہ عملی عقل سے ماوراء الہامی عقل یا وجدان (INTUTION) کا بھی قائل تھا۔ بات یہ ہے کہ اگر ایک طرف ہمارا تعقل تاثرات حسی پر مبنی ہوتا ہے تو دوسری طرف تاثرات حسی کی تنظیم میں عقل کا ہاتھ بھی سرگرم عمل رہتا ہے چنانچہ اگر ہم معقولات کو معنی قرار دیں تو محسوسات کو اس کی صورت قرار دینا ہوگا۔ اشیاء کی حقیقت کو جو مجرد ہوتی ہے انسان نے اپنے حواس ہی کی انجمن میں دریافت کیا ہے نہ کہ اس سے بے نیاز ہو کر۔ عقل و حواس مل کر ہی کسی شئے کے علم کو با معنی بناتے ہیں نہ کہ ان میں سے کوئی ایک۔ ٹھوس علم جسے بھرپور اور مکمل علم کہنا چاہیے۔ ملگونی محسوسات سے مملو ہوتا ہے نہ کہ اس سے عاری

گر عین و گر اقتباس دریافتہ
در انجمن حواس دریافتہ
بر دامن جسم پاک تحقیر مدوز
حق را بہ ہمیں لباس دریافتہ

لیکن عقل حواس سے اسوقت جدا بھی نظر آتی ہے جبکہ وہ حواس کی اطلاع پر غور و فکر کرتی ہے انکی اصلاح کرتی ہے استخراجی علم اسی لئے اس وقت تک قابل اعتنا نہیں ہو پاتا جب تک کہ حواس اس کی سچائی کا حلف نہ اٹھائیں۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ انضباط علم میں استنباطی اور استخراجی دونوں ہی طریق کار سرگرم عمل رہتے

ہیں۔ اگر ایک طرف یہ صحیح ہے کہ طبیعات کے بہت سے مساوات حواس کی کسوٹی پر صحیح اترنے سے پہلے وضع کئے گئے ہیں۔ اور ان کے وضع کرنے میں یقیناً استخراجی طریق کار کو دخل رہا ہے تو دوسری طرف یہ بھی صحیح ہے کہ جب تک کہ تجربات نے استباطی طریق کار سے انھیں صحیح ثابت نہیں کیا ہے، ان پر کوئی ایمان بھی نہیں لایا ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ عقل و حواس ایک دوسرے کے مددگار ہیں۔ وہ دونوں مل کر ہی تکمیل معنویت کرتے ہیں نہ کہ ایک دوسرے سے جدا رہ کر یا باہم تخالف میں جیسا کہ بعض بعض میٹافزیکل مفکرین سوچتے آئے ہیں۔

عقل و حواس کے درمیان یہ جھوٹا تضاد یا دوئی خواہ وہ افلاطونی ہو یا کارتیزین اس وجہ سے پیدا ہوئی کہ افکار کی دنیا پر حکمرانی استحصالی طبقوں کی آئیڈیلوجی کی رہی ہے اگر حواس یا نطق احساسات بنی آدم کی طبقاتی تقسیم کو جھٹلاتی تو استحصالی طبقے کی مصلحت اندیش عقل انھیں آقا اور غلام، زمیندار اور کسان، مزدور اور سرمایہ دار میں تقسیم کرتے رہنے ہی کو عین حق ٹھہراتی۔ جس وقت ارسطو نے یہ بات کہی کہ غلامی فطری ہے تو اس نے یہ بات اپنے وقت کے آقا کے طبقے کے نقطہ نظر سے کہی جس سے اسکا اپنا تعلق بھی تھا ورنہ، فطرت میں نہ تو غلامی ہے اور نہ آقائی۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اپنی جس عقل سلیم کے ذریعے اس نتیجہ تک پہنچا وہ حکمران طبقے کی عقل مشترک تھی جو احساسات خلق سے بیگانہ تھی۔ جب بھی محسوسات کو عقل کے ساتھ نہیں رکھا گیا ہے اور ایسا طبقاتی سماج میں بالعموم ہوتا رہا ہے تو عقل مشیر سلطنت رہی ہے نہ کہ مشیر آدم...... وہ بہانہ جو اور بد بہ ساز رہی ہے نہ کہ شہید جستجوئے حق۔

اس سلسلے میں ڈی وِنچی نے یہ بات کس قدر پتے کی کہی ہے کہ ہمارے تجربات نہیں بلکہ ہمارے فیصلے جھوٹے ہوا کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ فیصلہ اسی وقت جھوٹا ہوگا جبکہ ہم محسوسات کو شریک عقل نہ کریں گے۔ ڈی ونچی کی یہ بات ہمارے ادیبوں کو ہمیشہ یاد رکھنی چاہیئے کہ "آرٹ کی بنیاد تجربات اور محسوسات پر ہے نہ کہ معقولات اور معقولات پر۔" لیکن اگر شعراء کو سطحیت سے بچنا ہے اور بنیاد سے اوپر بھی اٹھنا ہے تو وہ تعقل کے اصول کو نظرانداز بھی نہیں کرسکتے ہیں انہیں محسوس کو معقول بنانا اور کثرت میں وحدت کو ڈھونڈھنا ہوگا۔ اشیاء کو اجناس و انواع میں

تقسیم کرنا اور حادثات کے اسباب و علل دریافت کرنے ہی پڑیں گے۔ ورنہ وہ اپنے محسوسات کو نطق کیونکر بخش سکتے ہیں۔ طبقاتی سماج میں آرٹ کی گتھی جو سلجھائی نہ جا سکی ہے اس کا سبب یہی ہے کہ وہ ناخن عقل جو حیات و موت، حسن و صداقت کی گتھیوں کو سلجھانے کے لئے ہے اسے انسان نے دوسروں کو غلام بنانے میں تیز کیا اور وہ ہاتھ جو دوشیزہ فطرت کی نقاب کشائی کے لئے ہے اسے اس نے اپنے بھائیوں پر اٹھایا۔ حواس گواہی دیتے رہے کہ وہ خون جو اس طرح بہا ہے وہ تیرا ہی خون ہے۔ لیکن اس کی عقل یہی کہتی رہی کہ اگر ایسا ہے تو ہوا کرے، مجھے تو دوسروں کی لاشوں ہی پر بڑھنا ہے۔ ملک گیری کی ہوس ہو یا اقتدار کی سیاست، مجاہدہ کفر و ایمان ہو یا تحفظ اسناد کی جنگ، تاجر کی مشیت ہو یا کسی قاید کا فرمان۔ ان تمام معرکوں میں نظریاتی اور عملی دونوں ہی اعتبار سے انسان کی عقل اس کے حواس سے برسرپیکار رہی ہے اگر معروضی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو نگار زیست کا حسن اس کے پنجہ خونی سے نکھرا ہوا نظر آئے گا جنگ و جدال کی بربریت سے اس کا پیراہن تار تار بھی ہے۔ کہیں معقول محسوس سے برسرپیکار ہے تو کہیں محسوس معقول سے، کہیں خرد کا ہاتھ جنوں کے گریبان میں تو کہیں جنوں کا ہاتھ خرد کے دامن پر ہے اس پر ہر مفکر کا یہ دعویٰ کہ اس کے افکار ناقابل تردید اور آفاق گیر ہیں لیکن ایسا سوچنے میں وہ بے تقصیر بھی ہے، کیونکہ آیڈیلوجی کی تشکیل کے موقع پر وہ اپنے صحیح مقاصد اور ارادوں سے بے خبر رہتا ہے اور اگر اس کے خیالات نے کسی طبقاتی استحصال کی حمایت کی ہے تو اس میں اس کے شعور اور ارادے کو دخل نہیں رہا ہے کیونکہ آیڈیلوجی کی تخلیق جھوٹے (FALSE) شعور کے تحت ہوتی رہی ہے خیال کو خیال محض سے نکالا جاتا رہا ہے اس کے معنی یہ ہوئے کہ عقل تعمیمات یا تشکیل خیال کے موقع پر طبقاتی جانب داری کے اثرات سے اسی وقت آزاد ہو سکتی ہے جبکہ سماج میں طبقات نہ ہوں۔ دوسرے الفاظ میں عقل اور حواس کا تضاد (جو تعقل اور تخیل کے جھوٹے تضاد میں بھی ظاہر ہوتا ہے۔) یا معقول اور محسوس کا تضاد یا آیڈیلوجی اور تجربے کا تضاد اس وقت تک ختم نہیں ہو سکتا ہے جب تک کہ طبقاتی سماج کے سارے تضادوں کی مکمل نفی کسی ایسے ایک غیر طبقاتی سماج سے نہ کی جائے جو اسٹیٹ اور سیاست دونوں ہی

کی ضرورت کو ختم کر چکا ہو جب تک کوئی ایسی سوسائٹی کلی حیثیت سے سارے عالم میں قائم نہیں ہوتی ہے اور جب تک کہ طبقاتی نظام کے سارے تضادوں کی نفی نہیں ہوتی ہے۔ آیڈیلوجی اور تجربے کا تضاد موجود رہے گا جو ایک جھوٹا تضاد ہے نہ کہ سچا۔ یہ تضاد اس لئے پیدا ہو گیا ہے کہ انسان انسان کا مخالف اور اس کی عقل اس کے حواس کے مخالف رہی ہے۔ آج خون آدم جنگ کے خلاف فریاد کر رہا ہے۔ لیکن دنیا ہے کہ ایٹم بم کے دھماکے کا تجربہ کئے جارہی ہے ہم نے سرمایہ دارانہ نظام میں فاتح فطرت یا مسخر فطرت کا جو لقب پایا ہے وہ اسی نفسیاتی تہی مائیگی کی قیمت پر حاصل کیا ہے جو ناشناس احساسات انسانیت ہے۔

بہرحال قصہ مختصر یہ کہ اس نظام نے ہمارے تمام حواس کو احساس ملکیت کا مطیع کر لیا ہے اور ہماری عقل کو دام و درم، جمادلہ زر، کموڈیٹی پروڈکشن کی منطق میں ایسا اسیر کر رکھا ہے کہ ہم اپنی ناک سے آگے دیکھنے کے لئے تیار ہی نہیں ہیں۔ نفس غیر یا تو ہماری نفس پروری کا ذریعہ ہے یا پھر وہ ہمارے لئے بے معنی ہے۔ تاجر کی اس دکان میں نہ تو آدمی اپنی ذات سے مقصد ہے اور نہ دوسرے آدمیوں کے ساتھ کسی انسانی رشتے میں منسلک ہے۔ وہاں تو صرف ایک ہی رشتہ ہے اور وہ رشتہ زر ہے۔ تاجر کے اس نظام زیست سے صرف یہی نقصان نہیں پہنچا ہے کہ اب اکثریت کے حق میں لطف خرام ساقی اور ذوق صدائے چنگ کے لئے چشم و گوش نہ رہا بلکہ یہ بھی پہونچا ہے کہ ہمارے تجربات نے جو اپنی ہیئت میں سماجی ہیں یک طرفی، تنگ نظری اور خود غرضی کا روپ دھار لیا ہے۔

تجھ کو پرائی کیا پڑی اپنی نبیڑ تو

اس ماحول میں ذہنی تخلیق یا فنون لطیفہ کا تحسین خلق کے نصب العین اور معیار سے گر کر بازار کی شئے میں تبدیل ہو جانا لازمی تھا جہاں اس کا حسن کے قوانین کا پابند رہنا اتنا ضروری نہ رہا جتنا کہ بازار کے بھاؤ اور زراندوزی کے قوانین کا۔ یہ تہی مائیگی چشم و گوش یہ افلاس دیدہ و دل اور یہ رسوائی حسن، سر بازار جہاں وہ تحسین و آفرین کی کوئی شئے نہیں بلکہ استعمال کی ایک شئے ہے اس وجہ سے نہیں کہ سائنس کی ترقی نے یہ گل کھلائے ہیں کیونکہ سائنس کی ترقی نے تو چشم آدم کو زیادہ سے زیادہ وا کیا ہے۔

اس کے حواس کو بجلیوں کی طاقت عطا کی ہے اور نہ یہ اس وجہ سے ہے کہ صنعتی ترقی بذات خود احساسات حسن اور لذت ہوش و گوش کی قاتل ہے۔ کیونکہ یہ صنعتی ترقی ہی کا نتیجہ ہے کہ آج ہمارے کان لطیف سے لطیف تر ساز کی آواز سے آشنا ہوئے ہیں اور ہماری نگاہیں رنگوں کے گوناگوں امتزاجات اور لطیف ترین عکسہائے گل سے مانوس ہوئی ہیں۔ جس قدر زیادہ سے زیادہ ساز و سامان تشبیہ و استعارے کیلئے آج موجود ہیں۔ اتنے پہلے کبھی نہ تھے۔ آج ہم کو قوت اظہار پر بھی پہلے کے مقابلے میں زیادہ مقدرت ہے۔ آج ہی تو تخیل کے لئے زیادہ سے زیادہ دعوت فکر و نظر ہے۔ پھر ایسا کیوں ہے کہ آشتیٔ چشم و گوش کی ایک فضائے خاموش ہے۔ اس کا سبب وہی سرمایہ دارانہ نظام اور اس کے حصول نفع اور تقسیم اجرت کا غیر انسانی دستور ہے۔ وہ جو رشتہ زر ہے وہی دشمن جان و دل، وہی دشمن شعر و نغمہ ہے۔ یہ فراق جسم و جاں کہ جسم ہلاک مشقت اور جاں فسردہ رنگ و بو، محروم آرزو ہے۔ یہ فراق عقل و جذبہ کہ عقل پاسبان کیسہ زر اور جذبہ کفیل شیوہ سوداگری ہے...... ان کا وصال پر معنی اسی وقت ہوگا جبکہ ہماری محنت کا قطرہ قطرہ جو آج جام استحصال میں ہے ہمارے اپنے جام میں بھی ہوگا۔ یعنی ہماری اپنی تحصیل ذات یا آرائش ذات میں بھی صرف ہوگا اس وقت انسان اپنی ذات سے ایک مقصد اور ایک مکمل فرد ہوگا۔ اس وقت ہر فرد کی تکمیل شخصیت ضامن بنے گی، سارے افراد کی تکمیل شخصیت کی۔ اس وقت آرٹ تمام خارجی دباؤ سے آزاد ہو کر صرف قانون حسن کا پابند ہوگا۔ صرف انکشاف حقیقت کا ذریعہ بنے گا۔ حسن و صداقت کا اتحاد صرف اسی وقت پیدا ہوتا ہے جبکہ عقل تخیل کو معنیٰ اور تخیل عقل کو صورت عطا کرتا ہے۔ ہمارا آرٹ اسی منزل کی طرف بڑھ رہا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ دیر ہوتی جا رہی ہے چینے میں لیکن اتنی بے صبری بھی کیا اگر آج ایک دست مانع ایٹم بم کے استعمال پر ہے تو وہ کل بازوئے استحصال پر ہوگا اور اگر آج آرٹ عہد عتیق کی اسطوری فضا اور قرون وسطیٰ کی تمثیلی (ALLEGORICAL) فضا سے آزاد ہے تو کل وہ باقیات قرون وسطیٰ کے اثرات اور طبقاتی نظام کی سیاسیات سے بھی آزاد ہوگا۔ یہ ایک عجیب کش مکش ہے لیکن اسی کش مکش سے وہ سحر انگیز آرٹ پیدا ہوگا جس کا خواب یورپ کے رومانوی شعراء نے

اپنی تحریک کے عروج کے زمانے میں دیکھا تھا۔ رومانوی شعراء نے سرمایہ دارانہ رشتوں کی مخالفت ہی میں شاعری کی ہے، انہوں نے اپنے احساسات اور ندائے تخیل سے اس بات کی تصدیق کی کہ انسان ایک ہے، وہ ناقابل تقسیم ہے، وہ انسان ہے نہ کہ آقا اور غلام، زمیندار اور کسان، کامگار اور سرمایہ دار، منشی اور کوتوال۔ اس میں شبہ نہیں کہ انہوں نے اس بغاوت کو بہ قوت جذبہ پروان چڑھایا اور عقل کی مخالفت کی، لیکن جو چیز سمجھنے کی ہے وہ یہ کہ انہوں نے سرمایہ دارانہ طبقے کی عقل کے خلاف بغاوت کی نہ کہ انسانی عقل کے خلاف ورنہ ورڈسورتھ اپنے تخیل کو عقل مرتفع کا نام کیوں دیتا۔ انہوں نے اس عقل کے خلاف بغاوت کی جو اسیر سود زیاں تھی جو انفرادی حق ودویا (LESSEZ FAIRE) کی بیمانہ قدر کو عام کئے ہوئے تھی اور جو احساسات اور جذبات کی اطلاعات سے اس لئے کنارہ کش تھی کہ ان کا فیصلہ تاجر کے استحصال کے خلاف تھا۔ رومانوی تحریک جذباتی ہونے کے باوصف اسی وجہ سے ایک جمہوری تحریک تھی۔ روسو جس کے بارے میں کانٹ کا خیال ہے کہ وہ اخلاقیات کا نیوٹن تھا۔ اس کا فطری یا تخیلی انسان احساس ملکیت سے ناآشنا تھا۔

یورپ کے شعراء نے اسی شاعری کو ورثے میں پایا ہے جس کی طرف وہ جھکتے بھی ہیں اور جس سے وہ بدکتے بھی ہیں۔ بدکتے وہ ہیں جو سرمایہ دارانہ نظام کے تضادوں کی نفی کسی غیر طبقاتی نظام میں نہیں دیکھنا چاہتے ہیں اور اس کی طرف جھکتے وہ ہیں جو اس کے تضاد کی نفی غیر طبقاتی نظام میں چاہتے ہیں۔ یقیناً آج آواز نوشانوش مدہم اور چشم شاعر پرنم ہے۔ لیکن ایسا تو ہر اس جگہ ہے۔ جہاں کہیں بھی سرمائے کا جال ہے۔ اس کی انتظامی چوکیاں بیٹھی ہوئی ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ شاعری ختم ہو گئی یا ختم ہو جائے گی۔ سرمائے کے ہاتھ میں کھیلنا ہوا ہاں یہ ضرور ہے کہ اس عظیم نفسیاتی قحط سے ابھرنے کے لئے اب شاعری خون دل کی کشید ہی سے پروان چڑھے گی۔ "وہ جو اک نہر خون" شاعر کی صدا ہے اسی جوئے خون سے اب اس کی کشت زار سیراب ہو گی پہلے جو برجستہ اور برافتادہ تھی اب کاوکاو جویائے زخم کاری ہے۔ روحانی افلاس کا مداوا اسی طرح تاریخ عالم میں ہوتا رہتا ہے۔ ہر نفسیاتی قحط کے بعد ذہنی تخلیق اسی طرح وجود میں آئی ہے۔ اگر یورپ کے شعرا اپنی روایات میں تہی مایہ نہیں تو ہم بھی

اپنی روایات میں ان سے کم مایہ نہیں اگر انہوں نے یونانی علم وفن سے استفادہ کیا تو ہمارے شعرا بھی کسی وقت اسی چشمے سے فیضیاب ہوئے ہیں۔ اگر انہوں نے پاکوبی، قبائے سرمت (MYSTICISM) میں کی ہے تو ہمارے شعرانے خرقہ تصوف میں کی ہے۔ اگر انہوں نے سرمایہ دار کے ظلم کے خلاف بغاوت کی ہے تو ہمارے شعرا نے منعم کے ظلم کے خلاف۔ اگر انہوں نے سرمائے کی بہانہ جو عقل کی مخالفت کی ہے اور قرون وسطیٰ کے اسناد کو ٹھکرایا ہے تو ہمارے شعرانے بھی شیخ کی حیلہ جو عقل کو ٹھکرایا ہے اور ان کے اسناد سے منہ موڑا ہے۔ جب سے مغرب کی سرمایہ داری نے ایشیا کو غلام بنایا اور ہم نئے حقائق سے روشناس ہوئے تو ہمارے قدم دونوں ہی طرف ڈگمگائے ہیں، کبھی ہم نے آزادی کی لگن میں مغرب کی سائنس اور مادیت کو رد کیا تو کبھی احساس کمتری میں اپنے تمام تر ماضی کو یا تو تہ تیغ کیا ہے یا انہیں لپیٹ کر طاق نسیاں میں رکھا ہے لیکن اب جبکہ مشرق ایک نئے انداز سے ابھر رہا ہے اور اپنی کھوئی ہوئی کبریائی مزید استفادے سے حاصل کر رہا ہے تو کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی کہ ہم اس افراتفری کے اب بھی شکار رہیں مارکسزم ہو یا کوئی اور علم تاریخی مطالعے کا بدل نہیں ہوا کرتا یورپ کی تاریخ سے متعلق جتنا لکھا جا چکا ہے ابھی ایشیا کی تاریخ سے متعلق اتنا نہیں لکھا گیا ہے۔ اگر ایشیا کو بہت کچھ یورپ سے سیکھنا ہے تو یورپ کو آج بھی بہت کچھ ایشیا سے سیکھنا ہے۔ اور یہ مراسلہ بین الاقوامی ہمیشہ قائم رہے گا۔ ایشیا صرف اپنی مطلق العنان حکومت ہی کے لئے مشہور نہیں جہاں سے کسی وقت کلچر کا سیلاب بھی مغرب کی جانب بہا ہے۔ ہماری شاعری نے مغرب کی شاعری کو متاثر کیا ہے۔ ہماری حکایتوں نے ان کی ناول نگاری کو متاثر کیا ہے ہمارے افکار اور آرٹ نے ان کے افکار اور آرٹ کو متاثر کیا ہے آج نئے افکار کی روشنی میں ہمارے پرانے افکار کی افادیت جو ضائع ہو چکی ہے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ جو کلچر کے اس زمانہ میں خلق ہوا وہ بھی سب کا سب بے کار ہے۔ شاعری اور آرٹ کی بنیاد تجربات اور محسوسات پر ہے نہ کہ معقولات یا معقولات پر حقائق سے متعلق ہمارا فیصلہ غلط ہو سکتا ہے لیکن ہمارا تجربہ غلط نہیں ہوا کرتا ہے دیکھنا یہ ہے کہ ہمارے شعرا نے اپنے تجربات کو کیونکر حسن کا جسم بخشا ہے کیونکر اپنے زمانے میں شیخ، ملا، واعظ وصوفی اور

زاہد کے بھرم کو بے نقاب کیا ہے۔ کیونکہ تفریق انسانیت کے خلاف آواز اٹھائی ہے۔ معقولات اور ڈاگما سے نجات حاصل کی ہے۔ کیونکہ حکمراں طبقے کے قانون کی مخالفت کی ہے۔ کیونکہ انسانی فکر کو لچک بخشی ہے۔ حسن کاری اور انسان دوستی کی یہ روایات ہم نے صوفی شعرا سے سیکھی ہیں۔ علامہ اقبال کا ایسا شاعر جو تصوف میں عجمی لے کا مخالف تھا اور حجازی لے کو پسند کرتا، وہ شعرو شاعری کی دنیا میں انھیں کے کلام سے استفادہ کرنے پر مجبور ہوجاتا ہے، جن کے تصوف کی لے عجمی تھی نہ کہ حجازی۔ علامہ اقبال سے صرف یہی نہیں سیکھنا ہے انہوں نے سرمایہ دارانہ نظام کی تنقید اپنی شاعری میں اس طرح نہیں کی جس طرح کوئی صحافی کرتا ہے۔ ان کی تنقید جمالیاتی جذبہ کے ساتھ ہے۔ شاعر کسی بھی نظام کو انسانی رشتوں کے پیٹرن اور تکمیل شخصیت کے امکانات کے نقطہ نظر سے دیکھتا ہے نہ کہ اس نقطہ نگاہ سے کہ اس نظام کے تحت کتنے کارخانے کھلے ہیں اور کتنے ابھی کھلنے باقی ہیں، اس کی تنقید فلسفیانہ گہرائی اور پر مائیگی جذبہ کی حامل ہوتی ہے نہ کہ کسی وقایع نگار کی سطحیت کی۔ آرٹ کی دنیا میں اوراک حقیقت، جمالیاتی جذبے کے ساتھ ہم آمیز ہوتا ہے۔ یہاں صرف تعقل نہیں بلکہ تخیل اور جذبہ بھی اسکے ساتھ مل کر کام کرتے ہیں۔ آرٹ کے سیدان میں تعقل اور تخیل کے ملنے کے یہ معنی نہیں کہ سائنس اور آرٹ کا فرق ختم ہوجائے گا۔ یا یہ کہ وہ ایک دوسرے کے متبادل بن جائیں گے۔ وہ ایک دوسرے کے مددگار رہتے ہوئے متحد ہوتے ہیں نہ کہ اپنی انفرادیت کو ضائع کرتے ہیں۔ اگر آرٹ وحدت کا جلوہ کثرت میں دیکھتا ہے تو سائنس کثرت کا جلوہ وحدت میں دیکھتی ہے اگر فنکار کی تعمیم محسوس اور شخصی ہوتی ہے (وہ خصوص ہی میں عموم کو دیکھتا ہے) تو سائنس داں کی تعمیم مجرد اور غیر شخصی ہوتی ہے۔ شاعر حقیقت کو دیکھنے اور محسوس کرنے پر بچوں کے ایسا اصرار کرتا ہے لیکن سائنس داں بغیر دیکھے ہوئے بھی حقیقت پر ایمان لاتا ہے وہ ایٹم کو ابھی دیکھ نہیں پایا ہے پھر بھی وہ اپنے فارمولے سے صحیح نتیجہ نکالتا ہے۔

دوسرا بڑا فرق ان کے درمیان یہ ہے کہ سائنس داں کی نظر موجودات کی طبعی ساخت پر ہوتی ہے۔ اس کے برعکس شاعر کی نظر ان کی جمالیاتی ساخت پر ہوتی ہے۔ شاعر کے لئے پھول ایک حامل قدر شئے ہے جو سائنس داں کے لئے نہیں ہے۔ یہ

اختلاف انداز نظر اور طریق تفہیم دونوں ہی کا ہے نہ کہ اس اس بات کا کہ دونوں ایک ہی بات کہتے ہیں بس ان کے انداز بیان میں فرق ہے۔ایک استدلالی طریقہ اختیار کرتا ہے تو دوسرا مصورانہ۔شاعر کے کلام میں جو جذباتی وزن ہوتا ہے وہ سائنس داں کے یہاں نہیں ملتا ہے۔پھول کی ہیئت دریافت کرنے سے پھول کی شاعری نہیں ہوتی ہے۔دونوں ایک ہی شئے سے متعلق دو مختلف رنگ کی سچائیاں ابھارتے ہیں۔ایک اس کی طبعی ساخت اور خصوصیت کو اجاگر کرتا ہے تو دوسرا اس کی جمالیاتی ساخت اور اقدار کو یہ دو مختلف رنگ کی سچائیاں جو ایک ہی شے سے متعلق ہیں ایک دوسرے کی ضد نہیں ہیں لیکن اس چیز کا اطلاق میکانکی طور سے ہر موضوع پر نہیں کیا جاسکتا ہے کیونکہ تاریخ میں سوشیالوجی اور علم النفس آرٹ سے اکثر نقاط پر بغل گیر ہوتے ہیں لیکن اس باہمی لپٹ جھپٹ کے باوجود دونوں کا مواد مختلف اقدار کا حامل ہوتا ہے۔کیونکہ دونوں نہ صرف دو مختلف طریقے سے ایک ہی شے کو بیان کرتے ہیں۔بلکہ ایک ہی شئے کو دو مختلف انداز نظر سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

شاعر ہو یا فن کار اس کے لئے سب سے بڑا مسئلہ اپنے تجربات کی بلاواسطگی کو برقرار رکھنے کا ہے۔تجربات کو اسی حسی صورت میں پیش کرنے کا ہے جس صورت میں کہ اس کا عرفان ہوا تھا۔ظاہر ہے کہ دام سخن میں آتے آتے وہ تجربات زبان کا واسطہ تو قبول ہی کرلیں گے لیکن وہ واسطہ ایسا تو ہو کہ آئینہ کا کام دے سکے، یہ مسئلہ مورخ اور محدث کو تو خیر ستاتا ہی نہیں یہ مسئلہ ایسے شاعروں کو بھی نہیں ستاتا جو مجرد خیال کو باتصویر کرنے کے عادی ہوتے ہیں نہ کہ امیجز کے ذریعہ سوچنے کے عادی ہوتے ہیں۔یہ کاوکاو ذخم کاری صرف صف اول کے شعراء کے لئے مخصوص ہوتی ہے۔شاعر کی حیثیت ایک خالق ایک موجد کی ہے نہ کہ شارح، مفسر اور مدرس کی۔اگر شاعر کے یہاں اوریجنلٹی اور تازگی نہیں تو وہ کسی توجہ کا مستحق نہیں ہے۔شاعرانہ ذہن انھیں معنوں میں مصورانہ دماغ (PICTORIAL MIND) سے مختلف ہوتا ہے۔شاعرانہ ذہن قلب حقیقت میں اترتا ہے۔حقیقت کو محسوس صورت میں دیکھتا ہے کیونکہ اسے حقیقت کا براہ راست تجربہ ہوتا ہے۔اس کے برعکس مصورانہ ذہن

دوسروں کے خیالات کو صرف محسوس لباس پہنانا جانتا ہے اسے کوئی بھی موضوع دیجئے وہ نظم کردے گا۔ وہ جو کچھ کہتا ہے وہ براہ راست اس کے اپنے تجربے اور اپنے اگت اور گیان کا نتیجہ نہیں ہوتا ہے اس سے بڑا فرق پیدا ہوجاتا ہے شاعرانہ ذہن کی تخلیق میں صورت و معنیٰ کا رشتہ جسم و جان کا ہوتا ہے شاعرانہ ذہن جس وقت حسن معنیٰ کو جسم غیر کے پس منظر میں روشن کرتا ہے یعنی جب وہ کسی مشبہ کے لئے مشبہ بہ ڈھونڈھتا ہے تو وہ پہلے ان دونوں کی مماثلت معنوی کو دیکھتا ہے نہ کہ ان کی ظاہری یا صوری مماثلت کو جو ایک ثانوی شے ہے۔ تشبیہ اور استعارے کا یہی بنیادی فرق ہے ورنہ ہر استعارہ بذات خود ایک تشبیہ ہے۔ اس کے برعکس مصورانہ ذہن حسن معنیٰ سے ناآشنا ہونے کے باعث مشبہ اور مشبہ بہ کی صرف ظاہری یا صوری مماثلت پر جاتا ہے۔ اس کے لئے ہلال، ناخن کا مشبہ بہ بن جاتا ہے لیکن شاعرانہ ذہن اس تشبیہ کو رد کردے گا۔ کیونکہ ان دونوں کے درمیان مماثلت صوری ہے نہ کہ مماثلت معنوی ۔ ناخن نور سے عاری ہے جو ہلال کی معنوی خصوصیت ہے ۔ مصورانہ ذہن اسی طرح تمثیل (ALLEGORY) کے موقع پر کسی بھی مثال سے اپنا کام نکال لیتا ہے خواہ وہ مثال گدھے کی ہو یا مینڈک کی تمثیلات میں ذہنی تصویریں تعمیم یافتہ ہوتی ہیں نہ کہ ٹھوس اور منفرد۔ تمثیلات نے ناولوں کے زندہ کردار کے لئے جو جگہ خالی کی ہے تو اس کا سبب یہی ہے کہ ناول میں کردار جن ذہنی تصویروں کے ذریعہ پیش کئے جاتے ہیں وہ بہ یک وقت منفرد، محسوس اور یونیورسل یا ٹپیکل (TYPICAL) دونوں ہی ہوتے ہیں ۔ ناول کا کردار اپنے ٹائپ کے بے شمار کرداروں کا صرف نمائندہ ہی نہیں ہوتا بلکہ ان میں سے ایک بذات خود بھی ہوتا ہے ۔ وہ یہ خصوصیت معنوی مماثلت کی بنیاد پر حاصل کرتا ہے ۔نہ کہ صورت اور شکل کی مماثلت کی بنیاد پر۔ اور جہاں کہیں ایسا نہیں ہے اسے ہم کامیاب کردار تسلیم نہیں کرتے ہیں ۔ اسی طرح وہ شاعری بھی ناکامیاب تصور کی جاتی ہے جہاں تشبیہات کا انبار صرف ظاہری یا صوری مماثلت کی بنیاد پر لگا دیا جاتا ہے اور مشبہ اور مشبہ بہ کے درمیان وحدت معنویت یا تماثل معنویت پر زور نہیں دیا جاتا ہے ۔ اگر آپ مثال کو صرف مثال ہی کی حیثیت سے دیکھیں تو میں ایک مثال دوں

جس طرح ڈوبتی ہے کشتیِ سیمینِ قمر
نورِ خورشید کے طوفان میں ہنگامِ سحر
جیسے ہو جاتا ہے گم نور کا آنچل لے کر
چاندنی رات میں مہتاب کا ہم رنگِ کنول
جلوہٗ طور میں جیسے یدِ بیضائے کلیم
موجہٗ نکہت. گلزار میں غنچے کی شمیم
ہے ترے سیلِ محبت میں یونہی دل میرا

یہ ہے وہ چیز جسے عرف عام میں شاعری کہتے ہیں لیکن حلقہ خواص میں اسے مصورانہ ذہن کی تخلیق کہیں گے ع ہے ترے سیلِ محبت میں یونہی دل میرا۔ اس خیال کو مصور کرنے کے لئے کیا کیا جتن شاعر نے نہیں کئے ہیں لیکن مشبہ لوہے کی سلاخ کی طرح اپنی جگہ اکڑا ہی رہ گیا۔ سیل محبت میں جو دل ڈوبتا اچھلتا ہے تو وہ ایک داخلی کیفیت کی تصویر ہے نہ کہ فی الواقع ویسا ہوتا ہے۔ کوشش یہ کرنی چاہیے تھی کہ اس داخلی کیفیت کو ابھارا جاتا کسی ایسی تشبیہ سے جو اس کیفیت کی معنوی خصوصیات کی حامل ہوتی، ظاہر ہے کہ اس کے لئے بس ایک استعارہ کافی تھا۔ لیکن جب کلام کو مزین کرنا ہو، ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کا ارادہ ہو تو پھر جذبے کی اصل کیفیت تک پہونچنے کا کیا سوال ہے یہ انداز سخن ہماری شاعری کا مروجہ انداز سخن رہا ہے جہاں جذبے کی گہرائی مفقود اور تخیل کی اٹکھیلیاں ہی نظر آتی ہیں۔ اب یہ دیکھیے کہ ایک مصور ذہن کے مقابلے میں ایک شاعرانہ ذہن بزم سخن میں کیونکر جلوہ گر ہوتا ہے۔

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

جہاں شاعر نے کسی تشبیہ سے کام نہیں لیا ہے وہ یہ نہیں کہتا ہے کہ میرے دل میں جوش غم اس طرح ہے جیسے یہ ہو جیسے وہ ہو۔ بلکہ اس کے برعکس وہ براہ راست ایک ایسی تصویر پیش کرتا ہے جو اس کے غم سے معنوی اتحاد رکھتی ہے نہ کہ صوری کیونکہ داخلی کیفیت کسی صوری مماثلت کی حامل نہیں ہوا کرتی شاعر اپنے

جوشِ غم کو تاریکی شب کے طوفان کی تصویر میں اس طرح دیکھتا ہے کہ اس میں دونوں کی معنوی خصوصیات متحد نظر آتی ہیں چنانچہ جب وہ اس تصویر کو آگے بڑھاتا ہے تو وہ مستعار لہ کے اوصاف کا ذکر نہیں کرتا ہے بلکہ صرف مستعار منہ کے اوصاف کا۔ یہاں مستعار منہ ، مستعار لہ کی کوئی تمثالی یا نمائندہ (REPRESENTATIVE) تصویر نہیں ہے جیسا کہ تمثیل میں ہوتا ہے بلکہ مستعار لہ ، کا ایک ایسا آئینہ ہے جس میں اس کی حقیقت منعکس ہو رہی ہے۔ مستعار لہ ، یا حقیقت ، پس پردہ ہے لیکن مستعار منہ کا اشارہ اور قرائن یہ بتاتے ہیں کہ حقیقت اگر بالکل یہی نہیں تو اسی کے لگ بھگ ضرور ہوگی ۔یہاں جذبہ غم کو مصور نہیں بلکہ منکشف کیا گیا ہے اس کے اپنے عین اور اقتباس (ESSENCE) میں چنانچہ یہی سبب ہے کہ یہاں مستعار منہ اپنے ضد کی نفی بھی کرتا ہے کیونکہ کسی بھی شے کی حقیقت یا عین کو واضح کرنے کیلئے اس کے ضد کو بھی ابھارنا ضروری ہے۔ وجود شمع خاموش، دلیل سحر ہے لیکن طوفان شب یا غم اتنا شدید ہے کہ وہ شمع کے سر سے بھی گزر چکا ہے یعنی غم کا وہ عالم ہے کہ شمع امید کی لو بھی بجھ چکی ہے۔اس شعر میں جذبے کا مکمل اظہار پہلے مصرعے سے نہیں ہوتا ہے ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے ، پہلا مصرعہ تو صرف ایک بیان یا حقیقت کا صرف ایک پہلو ہے اس کی تکمیل دوسرے مصرعے سے ہوتی ہے جبکہ ظلمتکدہ اپنی ضد کی نفی کرتا ہے اک شمع ہے دلیل سحر سو خموش ہے۔

یہاں خیال تصویر کی صورت میں نمودار ہوا ہے نہ کہ وہ پہلے سے مجرد صورت میں موجود تھا کہ اسے لباس پہنانے کی ضرورت درپیش ہوتی شاعرانہ ذہن تخلیقی ہوتا ہے نہ کہ صناعانہ ۔ شاعرانہ ذہن قوت متخیلہ کا حامل ہوتا ہے ۔ اس کے برعکس مصورانہ یا صناعانہ ذہن عام طور سے فینسی یا قوت واہمہ کا حامل ہوتا ہے قوت متخیلہ اور فینسی کا فرق یہ ہے کہ قوت متخیلہ اگر ایکطرف متغایر اشیاء کی مماثلت باطنی یا عین ذات کو دریافت کرتی ہے تو دوسری طرف مماثل اشیاء کی مغائرت باطنی کو بھی ابھارتی ہے اس کے برعکس فینسی مماثلت ظاہری پر جاتی ہے اور مماثلت باطنی کو نظر انداز کرتی ہے قوت متخیلہ کا عمل تخلیقی ہے کیونکہ قوت متخیلہ ، اپنے مواد کو بکھیر کر ،

گلا پگھلا کر از سرِ نو تخلیق کرتی ہے۔ اس کے برعکس فینسی کی تخلیق نقالی یا تزئینی ہوتی ہے۔ تخلیقی شاعری میں بقول میر شعور جنوں کی منزل سے گزرتا ہے۔

خوش ہیں دیوانگیٔ میرؔ سے سب
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

بغیر اس جنون کے حافظے کی دیوی جو یونانی اساطیر میں شعر و شاعری کے دیوتاؤں کی ماں ہے اپنا خزانہ جنون کے حوالے نہیں کرتی ہے۔ یہی جنون شاعر کو عالم بے خودی یا لاشعور کی دنیا میں لے جاتا ہے تاکہ وہ اپنی قوت حافظہ اور دوسرے قویٰ کے انتہائی ارتکاز کے ذریعے حقیقت کی تہ تک پہونچ سکے۔

باہر کمال اندکے آشفتگی خوش است
ہر چند عقلِ کل شدہ ای ، بے جنوں مباش

غالباً یہ اسی شعور پرور جنون یا ایک بیدار عالم خواب کا نتیجہ ہے کہ شاعری میں موسیقی ایک ڈوبتی ہوئی سی آہنگ یا لوری کا اثر رکھتی ہے۔ شاعری میں موسیقی بین السطور، زیرلب، بہ حرف اور گنگناہٹ کے ساتھ ہوتی ہے نہ کہ اس قدر بلند آہنگ اور پیش پیش کہ وہ نظارگی معنیٰ کا حجاب بن جائے مثلاً مندرجہ ذیل اشعار میں موسیقی کی بلند آہنگی اور اس کا شعوری التزام اور اک معنیٰ کے حسن پر غالب آگیا ہے۔

مرا عیشِ غم، مرا شہد سم، مری بود ہم نفسِ عدم
ترا دل حرم، گرو عجم، ترا دیں خریدۂ کافری
دمِ زندگی، رمِ زندگی، غمِ زندگی، سمِ زندگی
غمِ رم نہ کر، سمِ غم نہ کھا کہ یہی ہے شانِ قلندری

شعر کا مقصد جذبات کو ابھارنا اور سچائی کو منکشف کرنا ہے نہ کہ باجے گاجے کے ساتھ کسی مردہ خیال کی میت کا جلوس نکالنا ہے۔ خیر یہ تو ایک ضمنی بات ہوئی ورنہ اصل بات تو وہی ہے جس کی طرف میں آپ کی توجہ مبذول کرائے ہوئے تھا کہ شاعرانہ ذہن نہ صرف سائنٹفک ذہن سے مختلف ہوتا ہے بلکہ مصورانہ ذہن سے بھی اور یہ اس کا ایک نتیجہ صریح ہے کہ شاعری کا مواد اور اس کا اظہار و بیان سائنس کے مواد اور اس کے اظہار و بیان سے مختلف ہوتا ہے اسی موقعے پر اس نکتے کو ابھارنا بھی

ضروری سا معلوم ہوتا ہے کہ ایک تخلیقی نظم خواہ تعمیری اعتبار سے وہ کتنی ہی خوبصورت کیوں نہ ہو اس وقت تک کسی سماجی اہمیت کی حامل نہیں ہوتی جب تک کہ اس کی اسپرٹ خارجی حقائق کی کا آئینہ نہ ہو۔ میں نے اسپرٹ کا لفظ اس لئے استعمال کیا ہے کہ فنون لطیفہ بنیادی حیثیت سے زندگی کی اقدار کو آئینہ دکھاتے ہیں نہ کہ اس کی کمیاتی کیفیت کو لیکن چونکہ کلچر مشتمل ہوتا ہے زندگی کے خارجی او داخلی دونوں ہی پہلوؤں پر یعنی اس کا تعلق کیف وکم دونوں ہی سے ہوتا ہے اس لئے ایسا سوچنا کہ آرٹ من تنہا پورے کلچر کی ترجمانی کر سکتا ہے صحیح نہیں ہے پورے کلچر کی ترجمانی سائنس اور آرٹ دونوں ہی مل کر کرتے ہیں۔ اگر آرٹ اندر سے باہر اور اقدار سے مقدار کی طرف جھکتا ہے تو سائنس باہر سے اندر کی جانب اور مقدار سے اقدار کی طرف بھی جھکتی ہے۔ لیکن ان میں سے دونوں اپنا مرکز ثقل نہیں چھوڑتے ہیں اس اندر باہر اور اقدار مقدار کے فلسفے کی وضاحت یہ ہے کہ زندگی عبارت ہے انسان کے دوگونہ طرز عمل سے۔ اگر ایک طرف وہ خودآگاہ وجود ہونے کے باعث اپنی خودآگہی میں اضافہ کرتا رہتا ہے تو دوسری طرف وہ اپنے طرز عمل سے نہ صرف خارج کی دنیا بلکہ اپنی فطرت کو بھی بدلتا رہتا ہے اور اس کا یہ دوگانہ طرز عمل ایک دوسرے سے پیوند ہے، ایک دوسرے پر اثرانداز ہوتا ہے اور ایک دوسرے سے مراسلہ رکھتا ہے۔ انسان کی زندگی میں آرٹ نے بالعموم اور شعروادب نے بالخصوص اپنی جگہ کچھ اس طرح متعین کی ہے یا اس کی جگہ متعین ہوتی گئی ہے کہ وہ اس کے دکھ درد (SUFFERING) کے عمل کے محرکات اور اس کی آرزوؤں کو پیش کرتا آیا ہے۔ ادب ہمیشہ ہی سے انسان مرتکز رہا ہے۔ جیسا کہ (HUMANISM) کا لفظ وضاحت کرتا ہے جس کا صحیح مفہوم انسان پرستی سے نہ کہ انسان دوستی سے ادا کیا جاسکتا ہے آدمی بالعموم خارجی فطرت کو بھی اپنی ہی نفسیات کے آئینے میں دیکھتا رہا ہے۔ ادب کی یہ داخلیت پچھلی صدی سے کم ہوتی گئی ہے کیونکہ انسان اب نسبتاً زیادہ اسباب زندگی پر قابو پاتا جارہا ہے ہاں یہ صحیح ہے کہ جب تک کہ انسان کا دسترس سارے ہی اسباب زیست پر نہ ہو اس کے عمل کا نتیجہ لازمی طور پر ویسا نہیں ہوسکتا ہے جیسا کہ وہ سوچتا ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہم اس کی مختاری کو ہمیشہ سو فیصد اختیار ہی کے تصور

میں سوچیں۔ اگر ہم نوے یا ننانوے فی صدی بھی اسباب پر قابو پا سکتے ہیں تو کوئی وجہ نہیں کہ ہم میں وہ اعتماد نہ پیدا ہو سکے جس کی بنیاد پر ہم اپنے ہی کو اپنی تاریخ کا خالق کہیں۔ یہ اعتماد کبریائی ہماری زیست کا ایک نیا محور ہے جو روز بروز قوی تر ہوتا جا رہا ہے اور جو قدیم زمانے میں نسبتاً کمزور تھا، کیونکہ اس وقت انسان اس قدر صاحب مقدرت نہ تھا۔ یہ اسی اعتماد کے باعث ہے کہ آج ادب میں انسان اپنے خول سے باہر بھی نکلا ہوا نظر آتا ہے کیونکہ اس کے دکھ درد میں نسبتاً کمی واقع ہوئی ہے اور اسے اپنے عمل کے نتائج کا قوی تر یقین پیدا ہوا ہے۔ یہ طریق خود شناسی بہ تخالف موجودات خارج کہ دلیل علم آدم ہے یہ سپردگی بہ فطرت یہ رسیدگی ز فطرت یہ شوخی تعاقب فطرت کہ دلیل عزم آدم ہے یہ اتصال پیہم بہ فطرت یہ افتراق قائم ز فطرت کہ دلیل نبض آدم ہے۔ ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ عمل ہے۔ کیونکہ زندگی عبارت ہے فطرت سے پیہم الجھتے اور سلجھتے رہنے سے فطرت کی ہار فطرت کی جیت ہے لیکن چونکہ انسان کا اپنا ایک انگو بھی ہے جو خود آگاہ وجود کی نشانی ہے اور جو ماسوا انسان کسی دوسرے میں نظر نہیں آتا ہے اس لئے وہ اپنے کو فاتح اور فطرت کو مفتوح سمجھتا ہے اور ایسا کہنے میں وہ اس لئے بھی حق بجانب ہے کہ اس نے اپنے حواس پر جو ایک عطیہ فطرت ہے نئے سے نئے ایسے شیشے چڑھائے ہیں جو فطرت کے پاس موجود نہ تھے۔ یہی سب اس کی کبریائی کی نشانی ہے۔ وہ جوں جوں اپنی تاریخ کا شعوری خالق بنتا جائے گا اس کا ادب بھی دکھ درد کے بیان سے اس کے عظیم کارناموں کے بیان کی طرف بڑھتا اور پھیلتا جائے گا۔ لیکن وہ اپنا مرکز ثقل نہیں چھوڑ سکتا ہے بغیر دکھ درد اور کرب کے کوئی ادب تخلیق نہیں ہوتا ہے۔ کیونکہ ادب کشمکش سے پیدا ہوتا ہے اور کشمکش میں کرب اور تکلیف کا پایا جانا لازمی ہے۔ وہ کشمکش نئے سے نئے روپ اختیار کر سکتی ہے جس کی ہیئت سوسائٹی کے تضادات کی نوعیت سے متعین ہوتی رہے گی لیکن یہ ناممکن ہے کہ انسان کا کوئی بھی عمل یا اس کے عمل کا کوئی بھی تجزیہ بغیر کشمکش کے پیدا ہو۔ آرٹ کی خوبی کسی بھی تجزیہ عمل کو اس کے اسی کشمکش یا تناؤ کے ساتھ پیش کرنے میں ہے، جو اس میں موجود ہوتا ہے۔

جواں لہو کی پراسرار شاہ راہوں سے

چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے
دیارِ حسن کی بے صبر خواب گاہوں سے
پکارتی رہیں باہیں بدن بلاتے رہے
بہت عزیز تھی لیکن رخِ سحر کی لگن
بہت قریں تھا حسینانِ نور کا دامن
سبک سبک تھی تمنا دبی دبی تھی تھکن

یہ ہے حقیقت نگاری کا ایک ادبی نمونہ۔ یہاں شاعر انقلابی عمل کو اندرونی کشمکش کے ساتھ پیش کر رہا ہے۔ یہ خوبی بات کو استعارے میں کہنے سے پیدا ہوئی ہے۔ اس بند یا پوری نظم کو رومانوی کہنا حقیقت نگاری کو نہ سمجھنے کے برابر ہے۔

تجربات کا یہ جدلیاتی طرزِ عمل جب بذریعہ زبان، ادب میں منعکس ہوتا ہے تو وہ اپنے عکس میں تجربے کی جدلیاتی طرزِ عمل کو بھی پیش کرتا ہے۔ کیونکہ بغیر اس کے اصل تجربے کو منتقل کرنا ممکن نہیں۔ اور اصل تجربہ ہمیشہ ذہنی تصویروں ہی کی صورت میں منتقل کیا جاسکتا ہے۔ آرٹ میں ذہنی تصویروں کو اسی وجہ سے بنیادی جگہ دی گئی ہے۔ لیکن مندرجہ بالا حقیقت کی روشنی میں صرف ایسی ہی ذہنی تصویریں حقیقت کو آئینہ دکھا سکتی ہیں جو قانونِ اتحاد (LAW OF IDENTITY) اور قانونِ تخالف (LAW OF OPPOSITION) یا جدلیات کے اصولوں پر مبنی ہوں۔ استعارہ اسی ذہنی تصویر کا نام ہے جس میں یہ دونوں ہی اصول کارفرما ہوتے ہیں۔ اب اس کی وضاحت سنئے۔

استعارہ جیسا کہ علم بیان میں بتایا گیا ہے۔ مجاز کی ایک قسم ہے۔ استعارہ ہمیشہ مجازی معنی میں مستعمل ہوتا ہے نہ کہ حقیقی یا لغوی معنی میں اور مجاز کے معنی ہیں تجاوز کرنا۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ جب کوئی ذہنی تصویر لغوی معنی سے تجاوز کرتی ہے تو اس کو استعارہ کہتے ہیں۔ انگریزی زبان میں استعارے کے لئے جو لفظ (METAPHOR) استعمال ہوتا ہے تو اس لفظ کا مفہوم بھی یونانی زبان میں تقریباً وہی ہے جو مجاز کا ہے یعنی آگے بڑھ جانا۔

اب یہ دیکھئے کہ استعارہ کیا ہے اور کیا نہیں۔ جس وقت آپ یہ کہتے ہیں کہ

ان کا غصہ بھڑک اٹھا تو آپ استعارے کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ کیونکہ بھڑکنا بنیادی حیثیت سے آگ کی خصوصیت ہے نہ کہ غصے کی، پھر بھی ایسا ہی کہنے میں ہم حقیقت سے قریب تر رہتے ہیں، کیونکہ غصے کی معنوی خصوصیت آگ کی معنوی خصوصیت کے مماثل ہے۔ ان کا غصہ بھڑک اٹھا یہ ایک ذہنی تصویر ہے اس کے برعکس اگر یہ کہیں کہ ان کو غصہ آگیا تو ایک بیان ہوگا نہ کہ کوئی تصویر جس میں جذبے کی شدت اور گہرائی کا تصور نہیں ملتا ہے۔ یہاں غصے اور آگ کے درمیان علاقہ تشبیہی معنوی ہے نہ کہ صوری۔ استعارہ کی ضرورت پڑتی ہی ہے اسی لئے کہ مستعار لہ کبھی کبھی اپنی لطافت ونزاکت کے باعث تو کبھی تجرد کے باعث معرض اظہار میں آنے کے لئے کسی ایک محسوس وجود غیر کے اشارے، کنائے کا محتاج رہتا ہے۔ ظاہر ہے اس موقع پر وہی وجود غیر اس خدمت کو انجام دے سکتا ہے جو مستعار لہ سے اتحاد معنوی رکھے ورنہ نقش حقیقی کا ابھرنا محال ہے۔ جہاں کہیں کسی مستعار لہ کو کوئی ایسا مستعار منہ ملا جو اس سے اشتمال معنویت یا اتحاد معنویت رکھتا ہو تو پھر مستعار لہ اپنے اس آئینے سے ایسا نمو کرتا ہے کہ مستعار منہ محجوب ہو جاتا ہے اور صرف نقش حقیقت جلوہ گر رہتا ہے۔

نقش پیدا و آئینہ محجوب
بے خفا گشت از ایں سبب منسوب

غصے کا بھڑکنا جو محاورہ بنا اس کا سبب یہی ہے کہ ابتداً وہ ایک استعارہ تھا محاورہ بنتا ہی ہے اسی بنیاد پر کہ وہ اصلاً استعارہ تھا۔ جو استعارہ نہیں وہ محاورہ نہیں وہ روزمرہ ہو تو ہو۔ استعارے اور محاورے میں فرق یہ ہے کہ استعارے کثرت استعمال سے گھلا جاتے ہیں تو ہم انہیں روزمرہ میں اس طرح استعمال کرنے لگتے ہیں جس طرح کہ عام لفظ ہماری زبان پر آتے ہیں۔

اس کے یہ معنی ہوئے کہ استعارہ صرف شعرا ہی استعمال نہیں کرتے بلکہ ہر شخص اپنی گفتگو میں استعمال کرتا ہے خواہ وہ شہری ہو یا دیہاتی۔ میں نے آزما کر دیکھا ہے بغیر استعارے کے (یقیناً اس میں محاورہ شامل ہے) دو منٹ بھی گفتگو کرنا محال ہے۔

ایسا کیوں ہے؟ بات یہ ہے کہ دنیا میں وہی زبان ترقی یافتہ تصور کی جاتی ہے جس میں یہ صلاحیتیں زیادہ سے زیادہ ہوں کہ اگر وہ ایک طرف مجرد سے مجرد خیال کے تجزیے پر قادر ہو تو دوسری طرف وہ مجرد سے مجرد خیال کو ٹھوس اور محسوس صورت میں بھی پیش کرنے کی صلاحیت رکھتی ہو۔ یہ دونوں اصول یعنی تجرید و تجسیم یا تعمیم و تخصیص

THE LAW OF GENERALIZATION AND THE LAW OF PARTICULARIZATIN بدرجہ اتم استعارے میں مدغم رہتے ہیں۔ استعارہ بہ یک وقت مجرد اور ٹھوس دونوں ہی ہوتا ہے۔ جس وقت وہ ایک سے زیادہ اشیاء کی قدر مشترک کو سمیٹتا ہے تو اس کا عمل تجرید کا ہوتا ہے۔ اور جب اس قدر مشترک کو ایک محسوس اور ٹھوس جسم دیتا ہے تو اس کا عمل مجرد خیال کو محسوس کرانے کا یا تجسیم کا ہوتا ہے۔ اور وہی زبان قوی اور موثر تصور کی جاتی ہے جو مجرد خیالات کا اظہار ٹھوس زبان میں کر سکے۔ اس ضرورت کو جیسا استعارہ پورا کرتا ہے کوئی اور اسلوب بیان پورا نہیں کر پاتا ہے۔ مارسل پروسٹ کا تو یہ کہنا ہے کہ اسٹائل کو جو چیز ادبیت بخشتی ہے وہ صرف استعارہ ہے۔ چنانچہ وہ فلابیر کے اسلوب کو صرف اس لئے پسند نہیں کرتا ہے کہ وہ عظیم استعارے سے عاری ہے۔ بہر حال خواہ آپ اس کے اس خیال سے متفق ہوں یا نہ ہوں یہ حقیقت ہے کہ استعارے سے زیادہ ٹھوس قوی اور موثر بیان کسی اور اسلوب کا نہیں ہوا کرتا کیونکہ استعارے میں حقیقت کو بہ اعتبار مناسبت معنی جسم ملتا ہے نہ کہ بہ اعتبار مناسبت صور جیسا کہ اکثر تشبیہ میں ہوتا ہے۔ جمالیات کی دنیا میں صورت و معنی کا اتحاد اسی وقت پیدا ہوتا ہے جبکہ زبان خیال کا آئینہ بن جاتی ہے اور ادب میں یہی شئے حسن سے عبارت ہے جیسا کہ بیدل کہتے ہیں۔ کہ حسن، مرآت عالم و معلوم ہے استعارے کی دنیا میں جو یہ عمل ہے کہ مستعار منہ کے اوصاف کو مستعار لہ کے اوصاف میں جمع کر دیا جاتا ہے اور مستعار لہ کا ذکر چھوڑ دیا جاتا ہے تو اس کا سبب یہی کہ مستعار لہ مستعار منہ سے اوصاف حقیقی یا اپنی معنویت میں متحد (IDENTICAL) ہو جاتا ہے۔ لیکن استعارہ مستعار جو ٹھہرا اس میں یہ اتحاد (IDENTITY) جزوی ہوتا ہے نہ کہ کلی کیونکہ

مستعار منہ مستعار لہ سے مماثل ہوتے ہوئے بھی متغائیر ہوتا ہے۔اس لئے اس اتحاد کے باوصف ان میں تخالف بھی موجود رہتا ہے مستعار منہ کے حقیقی (LITERAL) معنی کی تردید مستعار لہ کا حقیقی معنی کرتا ہے اور یہ ان کے اسی اتحاد اور تخالف کا نتیجہ ہے کہ اصل معنی مستعار منہ سے تجاوز کرتا ہے یا جست کرتا ہے جو ایک (SYNTHETIC) معنی ہوتا ہے یہ معنی جو حقیقت اور مجاز کے اتحاد اور تخالف سے پیدا ہوتا ہے اصل حقیقت کو لو دیتا ہے نہ کہ اسے قطعیت کے ساتھ محدود کر دیتا ہے۔ حقیقت خواہ وہ کسی ذرے کی ہو یا انسان کی اپنے حجابات میں لا محدود ہے کیونکہ وہ کائنات کی حقیقت سے بیشمار رشتوں میں مربوط ہے۔ حقیقت وہ اتھاہ ساگر ہے جس پر شرب مدام لگا ہوا ہے لیکن اس کا خزانہ نہ تو ختم ہو چکتا ہے اور نہ ختم ہو پائے گا گو یہ بھی صحیح ہے کہ ہم حقیقت سے روز بروز قریب سے قریب تر ہوتے جائیں گے بشرطیکہ ہم حقیقت کو قابل ادراک سمجھیں

کدام قطرہ کہ صد بحر در رکاب ندارد
کدام ذرہ کہ طوفانِ آفتاب ندارد

اس کے یہ معنی ہوئے کہ کسی بھی حقیقی تجربے کی سچائی کو استعارے ہی کے ذریعے پیش کیا جاسکتا ہے جو اس کو قطعیت کے ساتھ محدود نہیں کرتا ہے بلکہ اس کی لا محدودیت کی طرف بھی اشارہ کرتا رہتا ہے۔استعارہ، مستعار منہ سے آگے گزر جاتا ہے یہ حقیقی تجربے کو لو دیتا ہے نہ کہ اسے گھیرتا اور متعین کرتا ہے جو ایک منطقی تصور کا کام ہے۔استعارے کا مفہوم کثیر سمتی اور متحرک ہوتا ہے۔استعارہ صرف خیال ہی کو نہیں چھوتا ہے بلکہ خیال کے ساتھ جو جذبات اور احساسات وابستہ ہوتے ہیں ان کی شدت اور گہرائی کو بھی ابھارتا ہے۔وہ متحرک اس معنی میں ہے کہ استعارے کا مفہوم اپنی اشاریت کی وجہ سے تخیل کے لئے معنی کی راہیں کھولتا ہے نہ کہ اس کی راہیں روک کر بیٹھ جاتا ہے۔ کیونکہ وہ تو عالم وجود میں اسی لئے آیا تھا کہ اصل حقیقت کے صرف محدود ہی نہیں بلکہ لامحدود پہلوؤں کی طرف اشارہ کرے۔ اشارے کو یقیناً تابناک ہونا چاہیے۔لیکن اس میں وہ ابہام بقول غالب تو رہے ہی گا۔ جس پر تشریح قربان ہوتی ہے کیونکہ حقیقت کا لامحدود پہلو ہمیشہ مبہم ہوتا ہے جہاں

مسئلہ حسن معنی کے امکانات پر مرتنے کا ہے نہ کہ متعین تصورات میں گھر کر رہ جانے کا۔ استعارہ حقیقت کا آئینہ ہوتا ہے نہ کہ اس کو چھپا دینے والا پردہ۔ اس کی رمزیت حقیقت کی طرف ایک جنبش نگاہ کرنے میں ہے نہ کہ اس کے لئے پردۂ خفا بن جانے میں (رمز کے لغوی معنی بھی جنبش نگاہ ہی کے ہیں) حقیقت کے چہرے سے پردہ اٹھانے ہی کا نام استعارہ ہے۔ جہان معنی کو براہ راست منکشف کرنے کیلئے ذہن آدم نے اگر اسباب نطق سے کوئی آلہ کار وضع کیا ہے تو وہ استعارہ ہی ہے۔ اس آلہ کار پر صرف شعرا ہی کا اجارہ نہیں رہا ہے۔ استعارے کو دنیا کے تمام بڑے بڑے نثار، مفکرین، مبلغین اور فلسفیوں نے بھی استعمال کیا ہے ہاں یہ ضرور ہے کہ اس قسم کی تصنیفات میں جہاں تجزیہ خیال کو زیادہ دخل ہوتا ہے وہاں استعارہ کم استعمال کیا جاتا ہے۔ لیکن ہر اس تصنیف میں جس میں جذبے اور خیال کی آمیزش ہے جہاں خیال کو جذبات کی گہرائی اور شدت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے وہاں استعارے کی زبان ناگزیر طور پر استعمال کی ہوئی ملتی ہے افلاطون اور نطشے کی تصنیفات کو چھوڑیئے، کارل مارکس کے ایسے ماہر اقتصادیات اور سیاسیات کی تصنیفات بھی استعاروں کے مہر و ماہ سے آباد ہیں۔ آیئے کیوں نہ اب ہم براہ راست استعارے ہی کو لیں اور اس کے حسن کے سمجھنے کی کوشش کریں

رات باقی تھی ابھی جب سرِ بالیں آکر
چاند نے مجھ سے کہا جاگ سحر آئی ہے
جاگ امشب جو مئے خواب ترا حصہ تھی
جام کے لب سے تہِ جام اتر آئی ہے
عکسِ جاناں کو وداع کرکے اٹھی میری نظر
شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر
جابجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر گر کر
ڈوبتے تیرتے مرجھاتے رہے کھلتے رہے
جاگ اس شب جو مئے خواب ترا حصہ تھی

جام کے لب سے تہ جام اتر آئی ہے

یہاں مئے اور خواب کے درمیان جو وجہ شبہ یا وجہ جامع ہے وہ معنوی خصوصیات کی ہے نہ کہ ان کی شکل وصورت کی۔ وہ وجہ جامع اس لئے اور بھی زیادہ قوی ہے کہ شاعر جس خواب کی طرف اشارہ کر رہا ہے اس میں عکس جاناں کا خمار بھی ہے۔ مئے اور خواب کا ایک دوسرے کے ساتھ متحد یا ایک ہوجانے کا یہی سبب ہے اور جب یہ اتحاد قائم ہوگیا تو پھر اس کی ضرورت نہیں رہ جاتی کہ مستعار لہ جو خواب ہے اس کے اوصاف کا ذکر کیا جائے اس کے برعکس استعارے میں صرف مستعار منہ ہی کے اوصاف کا ذکر کیا جاتا ہے کیونکہ وہ مستعار لہ سے اپنے اوصاف مشترک رکھتا ہے۔ استعارے کی خوبی یہی ہے کہ ذکر مستعار لہ کا ہوتا ہے لیکن حرف و حکایت مستعار منہ کی ہوتی ہے۔

خوشتر آں باشد کہ سرِّ دلبراں
گفتہ آید در حدیث دیگراں
(عطار)

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر
(غالب)

دہر کا ہو گلہ کہ شکوۂ چرخ
اس ستمگر ہی سے کنایت ہے
جان جائیں گے جاننے والے
فیضؔ فرہاد و جم کی بات کرو

مستعار منہ کی یہ گفتگو صرف خوشتر ہی نہیں بلکہ حقیقت سے قریب تر ہوتی ہے کیونکہ اس گفتگو میں خیال کو جذبات کی شدت اور گہرائی کے ساتھ بھی پیش کیا جاتا ہے۔ "جام کے لب سے تہ جام اتر آئی ہے"۔ اس اظہار میں لذت خواب، پھر اس کی درد کشی کی طرف جو بلیغ اشارہ ہے وہ غیر استعاراتی زبان میں ممکن نہیں۔ اب آپ اسی بند کے ایک دوسرے استعارے کو لیجئے۔ "تاروں کے کنول گر گر کر ڈوبے تیرتے

مرجھاتے رہے کھلتے رہے۔"

عکس جاناں کو وداع کرتے ہی جو شاعر کی نظر اٹھی تو پہلی ہی نگاہ میں اس کی قوت متخیلہ نے ستاروں کی بنیادی خصوصیت کو پالیا۔ شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر، جابجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور۔ "چاندی کے بھنور۔" میں جو ایک مرکب استعارہ ہے شاعر نے ستاروں کی دو بنیادی خصوصیت یعنی نور و حرکت کی صفات کو اکٹھا کر دیا ہے۔ لیکن چونکہ یہ مستعار منہ مرکب تھا جس کا بذات خود کہیں کوئی وجود نہیں ہے اس لیے اس نے اس کو ترک کر کے ایک ایسے مستعار منہ کو تلاش کیا جس کا اپنا ایک حقیقی وجود بھی ہے اور جو نور و حرکت کی کیفیات میں ستاروں سے مماثل بھی ہے کنول کا استعارہ اسی لاشعوری تلاش کا نتیجہ ہے۔

اب پوری تصویر کو اس طرح دیکھیے۔

شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر گر کر
ڈوبتے، تیرتے، مرجھاتے رہے، کھلتے رہے

رہ گیا یہ مصرع جابجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور، مندرجہ بالا تفصیلی تصویر کا ایک اچٹتا ہوا تاثر ہے جو پہلی نگاہ کا عطیہ ہے۔ بہر حال اس تصویر کا لطف جو کنول کے استعارے سے پیدا ہوا یہ ہے کہ وہ کسی ساکت لمحے کی نہیں بلکہ متحرک لمحے کی تصویر ہے، ستاروں کی آنکھ مچولی میں جو نور اور تاریکی کی جھپکیاں ہوتی رہتی ہیں اس کی تصویر بھی کنول کے کھلنے اور ڈوبنے تیرنے اور مرجھانے کے وقفوں میں کھنچ آئی ہے۔ یہ جو دو مثالیں میں نے استعارے کی دی ہیں۔ ایک داخلی کیفیت کے اظہار کی اور دوسری خارجی کیفیت کے اظہار کی، زندہ استعاروں کی مثالیں تھیں اب میں اس کے مقابلے میں ایک مردہ استعارے کی مثال دوں گا جو لطف سے یکسر خالی ہے

نہیں چھوڑتا ہے اشک مرا دامن و کنار
یہ طفلِ بد سرشت نہ گہوارے سے پلا

ہمارے شعرا اشک کو طفل سے مستعار اس لیے کرتے آئے ہیں کہ مچلنے کی

خصوصیت دونوں میں مشترک ہے ـ چنانچہ اشکوں کا مچلنا محاورہ بھی اسی استعارہ ہی سے بنتا ہے ـ اول تو یہ کہ مجھے ان دونوں کی وجہ جامع کی معقولیت پر شبہ ہے ـ لیکن میں فی الحال اس پر زور دینا نہیں چاہتا بلکہ یہ مان کر آگے بڑھنا چاہتا ہوں کہ اچھا صاحب چلئے یونہی ہی آپ اشک کا ذکر کرنے کے لئے طفل کی خصوصیات کو مستعار لے سکتے ہیں ـ لیکن ایسا تو نہ کیجئے کہ وہ جو پس پردہ ہے یعنی اشک وہ فراموش ہو جائے شاعر کی بنیادی گڑبڑی اس شعر میں یہی ہے کہ اس نے اشک کو فراموش کر دیا ہے اس کے آماجگاہ یعنی دامن و کنار کو پکڑ لیا ہے ـ چنانچہ دوسرے مصرعے میں جو توجیہ یا حسن تعلیل ہے وہ اشکوں کے آنے کی نہیں بلکہ ان کے "دامن" اور "کنار" کے نہ چھوڑنے کی ہے ـ یہ شعر تمام تر لفظی صنعت گری کا تماشہ ہے جس میں جذبے کی پرچھائیں تک بھی نہیں ہے اس کے برعکس اشکباری کی توجیہ ہمارے میر صاحب نے اس طرح کی ہے کہ اس میں تخیل اور جذبے دونوں ہی کو دخل ہے

دل سے رخصت ہوئی کوئی خواہش
گریہ کچھ بے سبب نہیں آتا
(میر تقی میر)

اول الذکر شعر میں مردہ استعارے کی جو میں نے صرف ایک مثال دی اور اس کی مزید مثالیں دینا نہیں چاہتا تو یہ نہیں سمجھئے کہ اس کی ہمارے یہاں کمی ہے بلکہ یوں سمجھئے کہ میں بڑے بڑے ناموں کا بھرم کھولنا نہیں چاہتا ـ لیکن جب میں یہ سوچتا ہوں کہ اس طرح تو ہمارے ادب کے بہت سے دیوان ڈوب جائیں گے تو میں ایک بات کا اضافہ کرنا بھی ضروری سمجھتا ہوں ـ آج شاعری کے میدان میں جھوٹے نگینے جڑنے والی صناعی عیب ہے لیکن ناسخ کے زمانے میں اسے بھی روا رکھا جاتا ـ اور شعراء متاخرین کے کلام سے اسکی متعدد مثالیں دی جا سکتی ہیں ـ لیکن میر تقی میر کی شاعری جو استعارے کی شاعری ہے اس قسم کی صناعی سے ۹۹ فی صد پاک ہے ـ میر کا کلام چھ دیوانوں پر مشتمل ہے اس میں اچھے اشعار بھی ہیں اور بھرتی کے بھی ـ ایسے بھی اشعار ہیں جن میں کوئی استعارہ، کنایہ نہیں ہے لیکن جب آپ ان کا کوئی ایسا شعر ڈھونڈیں گے جس میں تخیل اور جذبہ دونوں ہی ہوں تو اس میں استعارہ اور اگر استعارہ نہیں

تو کنایہ ضرور نظر آئے گا۔ اب ہم ان کی ایک ایسی سادہ غزل کے چند اشعار پیش کریں گے جن میں کوئی استعارہ بظاہر نہیں ہے۔ صرف صنعت تضاد کی پرکاری ہے۔ پھر اس غزل کا مقابلہ ان کی ایک ایسی غزل سے کریں گے جس کی زبان استعارے کی ہے۔
اس اول الذکر قسم کی سادہ و پرکار غزل کے چند اشعار یہ ہیں۔

کہتے ہو اتحاد ہے ہم کو
ہاں کہو اعتماد ہے ہم کو
آہ کس ڈھب سے روئیے کم کم
شوق حد سے زیاد ہے ہم کو
دوستی ایک بھی نہیں تجھ کو
اور سب سے عناد ہے ہم کو
نامرادانہ زیست کرتا تھا
میر کی وضع یاد ہے ہم کو

یہ ان کی منتخب غزلوں میں سے ہے۔ اب ان اشعار کا مقابلہ ان کی آخر الذکر قسم کی غزل کے اشعار سے کیجیے

جیتے جی کوچۂ دلدار سے جایا نہ گیا
اس کی دیوار کا سر سے مرے سایا نہ گیا
کاوِ کاوِ مژۂ یار و دلِ زار و نزار
گتھ گئے ایسے شتابی کہ چھڑایا نہ گیا
زیرِ شمشیرِ ستم میر تڑپنا کیسا
سر بھی تسلیمِ محبت میں ہلایا نہ گیا
جی میں آتا ہے کہ کچھ اور بھی موزوں کیجے
دردِ دل ایک غزل میں تو سنایا نہ گیا
دل کے تئیں آتشِ ہجراں سے بچایا نہ گیا
گھر جلا سامنے پر ہم سے بجھایا نہ گیا
کیا تنک حوصلہ تھے دیدہ و دل اپنے آہ

ایک دم راز محبت کا چھپایا نہ گیا
دل جو دیدار کا قاتل کے بہت بھوکا تھا
اس ستم کشتہ سے اک زخم بھی کھایا نہ گیا

یہ دونوں غزلیں میر کی ہیں اور ان کی منتخب غزلیں ہیں اس لئے یہ تو نہیں کہا جاسکتا ہے کہ پہلی غزل میں جذبہ نہیں ہے۔ لیکن اتنا ضرور کہا جائے گا کہ پہلی غزل میں صنعت تضاد کی کاوش اور پرکاری کی وجہ سے جو صناعیت پیدا ہو گئی ہے اس سے جذبات کی شدت اور گہرائی میں بھی کمی پیدا ہو گئی ہے۔ اس کے برعکس دوسری غزل میں نہ صرف تخیل کی گلکاری ہے بلکہ جذبات کا بھی پورا پورا اظہار ہے۔ پہلی غزل سادہ و پرکاری کی حامل ہے جو اپنا حسن کاریگری کا رکھتی ہے دوسری غزل تشبیہ و استعارے کی حامل ہے جس کے اشعار سے مفہوم جست کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ شعر کی خوبی یہ نہیں ہے کہ وہ نثرعاری کے درجے پر پہنچ جائے، جیسا کہ کچھ لوگوں کا خیال ہے بلکہ یہ ہے کہ اس میں تجربے کی بلاواسطگی یا خیال سے وابستہ جذبہ قتل نہ ہونے پائے چنانچہ یہی سبب ہے کہ سادگی و پرکاری کے میدان میں میر سے مٹھی بھر غزلیں اور غالب سے صرف دو غزلیں بن پائیں۔ غالب کی وہ دو غزلیں ان مطلعوں سے شروع ہوتی ہیں

(۱)

کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی

(۲)

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

اور یہ حسن اتفاق ہے کہ ان کے یہاں بھی صرف صنعت تضاد ہی کی پرکاری ہے استعارے کی اس تعریف کے ساتھ ساتھ یہ بتانا بھی ضروری ہے کہ استعارے کا استعمال بذات خود کوئی مقصد نہیں ہے استعارہ تو ذہنی تصویر کا صرف ایک لازم ہے مقصد اصل حقیقت تک پہنچنا ہے نہ کہ استعارے کو روایتی حیثیت سے برتنا۔

روایتی استعارے کو برتتے رہنے کی دھن تو روایتی خیال کو دہراتے رہنے کی دھن بن جاتی ہے ہماری شاعری آخر آخر جو گل و بلبل کے تصورات میں اسیر ہو کر رہ گئی اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ ہمارے شعرا نے یا تو فارسی زبان کے روایتی استعاروں سے کام لیا یا پھر ان استعاروں کے کلیدی الفاظ مثلاً گل و بلبل، دام و قفس، مرغ چمن، باد نسیم وغیرہ کو لغوی معنوں میں اس طرح برتنے لگے جس طرح کہ صنایع لفظی میں الفاظ کو الفاظ کی نسبت سے برتا جاتا ہے اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ الفاظ اپنی استعاراتی قوت کھونے لگے۔ لیکن جب سے روایت پرستی کا یہ زور کم ہوا اور لفظ نیچرل ہماری تنقید میں داخل ہوا تو نئے استعاروں کے علاوہ پرانے کلیدی الفاظ کی مدد سے نئے استعارے بھی وجود میں آنے لگے۔ چنانچہ اب ان الفاظ کے وہ پرانے تلازمات ذہنی اور انجمنیں نئے ماحول اور نئے خیالات سے مطابقت پیدا کرنے کے عمل میں بدلتے جا رہے ہیں۔ اس میں علامہ اقبال اور دور حاضر کے چند غزل گو شعرا کا بالخصوص بہت بڑا ہاتھ ہے تاہم یہ کہنا پڑے گا کہ اس قسم کے تصرفات کے امکانات محدود ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ نئی سے نئی ذہنی تصویریں اور نئے سے نئے استعارے وضع کئے جائیں جن کی تخلیق کے لئے آج سامان مجلسی پچھلے زمانے کے مقابلے میں زیادہ موجود ہیں۔ خیر یہ تو اصلاحی باتیں ہیں، ہمیں ابھی اپنی توجہ استعارے پر ہی رکھنی چاہیے۔

علم بیان کی کتابوں میں استعارے کی مختلف قسمیں درج ہیں جن میں استعارہ اصلیہ، استعارہ تبعیہ، استعارہ مطلقہ، استعارہ بالتصریح، استعارہ بالکنایہ حتیٰ کہ استعارہ تخییلیہ (ایں چہ بوالعجبی) تک درج ہے۔ لیکن کس قدر حیرت کی بات ہے کہ ان میں ایک استعارے کا ذکر نہیں جو ان سب پر بھاری ہے۔ اسے استعارۂ انقلابی کہتے ہیں جو استعارے کے تمام اقسام کے حدود کو توڑ کر اس طرح نمودار ہوتا ہے کہ علم بیان والے منہ تکتے رہ جاتے ہیں بڑا شاعر اپنے انھیں انقلابی استعاروں سے پہچانا جاتا ہے میر کا شعر ہے۔

کہاں آتے میسر تجھ سے مجھکو خود نما اتنے
یہ حسن اتفاق! آئینہ میرے روبرو ٹوٹا

یہ ہے وہ انقلابی استعارہ ہے جو علم بیان کے معلموں کی تعریف سے آزاد ہے، یہ استعارہ میر نے اردو زبان میں فارسی زبان سے داخل کیا ہے، لیکن اس کا استعمال ایسا کیا ہے کہ ان کا اپنا بن گیا ہے۔اس کی معنویت لامحدود، وسعت خیال کی حامل ہے یہ اپنی ذات سے ایک کتاب ہے اس میں انسان کی اس کی اپنی خود نمائی ہی پر نہیں بلکہ اس کی کبریائی پر بھی زور ہے۔

بات کیا آدمی کی بن آئی
آسماں سے زمین نپوائی
حیرت آتی ہے اس کی باتیں دیکھ
خود سری، خودستائی، خودرائی
شکر کے سجدوں میں یہ واجب تھا
یہ بھی کرتا سدا جبیں سائی
سو تو اس کی طبیعتِ سرکش
سر نہ لائے فرو، کہ تک لائی
میر ناچیز مشتِ خاک اللہ
ان نے یہ کبریا کہاں پائی

یہ خود نمائی یہ کبریائی انسان کو اس آئینے کے ٹوٹنے سے ملی جو "آدم خاکی" نہ کا تھا۔

آدم خاکی سے جلا ہے ورنہ
آئینہ تھا تو ولے قابل دیدار نہ تھا

اس "قابل دیدار" آئینے کے ٹوٹنے کی تلمیح یہ ہے کہ جب خدا نے حضرت انسان کو بقول صوفیائے کرام اپنی صورت پر خلق کیا جیسا کہ انجیل میں بھی کہا گیا ہے۔اور اس میں تمامتر اپنا ہی جلوہ دیکھا تو وہ اپنے اس کمال فن پر اس قدر حیران و ششدر ہوا کہ وہ آئینہ اس کے ہاتھ سے چھوٹ کر گر پڑا اور وہ ریزہ ریزہ ہو گیا۔چنانچہ اب ہر ریزے میں اس ماہ تمام کا عکس موجود ہے۔میر نے محولہ بالا شعر میں وحدت سے کثرت کی طرف کس خوبی سے اشارہ کیا ہے اور کس خوبی سے وحدۃ الوجود کے فلسفے کو اس

شعر میں سمو دیا ہے۔ لیکن اس میں صرف صوفیانہ فلسفہ ہی نہیں بلکہ انسان کی حقیقت بھی موجود ہے۔ یہ اس کی اسی الوہی خود نمائی اور کبریائی کا مظہر ہے کہ وہ تسخیر کائنات کئے جا رہا ہے اور اس کی طبیعت سرکش اپنا سر کسی کے سامنے فرو نہیں لاتی ہے۔ انسان کی اس خود نمائی اور کبریائی کی تاویل مختلف صورتوں میں کی جا سکتی ہے لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ پر اٹل رہتی ہے کہ انسان خود گر، خود بین و خود نما ہے۔ میر کا یہ استعارہ دائمی حسن اور معنویت کا حامل ہے اسکی دائمیت دست قدرت سے آئینے کے چھوٹ جانے اور قد آدم عکس کبریا کے ساتھ ٹوٹ جانے میں ہے۔

حسنِ یکتا چہ جنوں داشت کہ از ننگِ دوئی
خواست بر سنگ زند آئنیہ بر نازدہ است

(بیدل)

یہاں نہ تو "حکم سفر" کی بات ہے اور نہ "انتظار کرنے" کا مسئلہ ہے بلکہ رخصت انتظار کی بات ہے۔ اب کس کی نیابت اور کہاں کے تعینات۔ "شیخ جی آؤ مصلیٰ گرو جام کرو"۔ اب بیچارگی و بندگی بے سود ہے۔

کب سے نظر لگی تھی دروازۂ حرم سے
پردہ اٹھا تو لڑیاں آنکھیں ہماری ہم سے

(میر تقی میر)

روئے او در مقابلِ مرآت
روئے ما بود در مقابلِ ما
ما کہ جز حق نہ ایم زعرفاں
پس چہ پرسی زحق و باطلِ ما

(ملا شاہ قادری)

! یہ تھی ہمارے ادب میں (HUMANISM) یا انسان پرستی کی تحریک جو ہمارے ادب کا صدیوں سے سنگ بنیاد ہے۔ آرٹ صحیح معنوں میں اسی وقت با قدر اور با معنیٰ ہوتا ہے جبکہ انسان بھی بقول اقبال اپنے کو خالق تصور کرتا ہے۔ ورنہ وہ بے قدر اور بے معنیٰ ہو جاتا ہے۔ بہر حال اس وقت اس موضوع پر مزید بحث کی

گنجائش نہیں۔ میر کا یہ شعر پڑھئے اور ان کے عرفان ذات کی داد دیجئے۔

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
میں ورنہ وہی خلوتیٔ رازِ نہاں ہوں

اور پھر بیدل کے یہ اشعار پڑھئے۔

دریں گنبدِ بے درِ آسماں
زبیگانہ تاچند جوئی نشاں
توئی قبلۂ خود چو محرم شوی
توئی محرابِ خویشی اگر خم شوی

جہاں آدمی اللہ کا ایک سرِ نہاں ہی نہیں بلکہ واقف اسرار یا خلوتی راز نہاں بھی ہے۔

اسی طرح غالب کا بھی یہ استعارہ انقلابی معنویت کا حامل ہے۔

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

غالب نے اس شعر میں جس تخلیق پیہم کی طرف اشارہ کیا ہے وہ حقیقت اپنی جگہ پر دائمی ہے، اس حقیقت کی تاویلیں بدلتی رہتی ہیں اور بدلتی جائیں گی لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ پر قرار رہے گی کہ تخلیق، پیہم اور غیر مختتم ہے۔ استعارے کی دائمیت اس میں ہے کہ وہ حقیقت معنی کی مختلف تاویلوں کو سہ جائے کیونکہ استعارہ جہان معنی کے ان گنت دروازوں کو وا کر دیتا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ میر اور غالب کے ان دونوں اشعار میں معنوی تصویر صوفیانہ ہے لیکن انہوں نے حقیقت کو جو ایک مجرد شئے ہے شخصیت کا لباس پہنا دیا ہے لیکن یہ امر بھی قابل غور ہے کہ آرٹ کی تو بنیاد ہی اسی پر ہے کہ غیر شخصی (IMPERSONAL) کو شخصی (PERSONAL) یا مجرد کو محسوس بنا کر پیش کیا جائے چنانچہ صوفی کے (V I SION) اور شاعر کے وجدان میں ایک طرح کی مماثلت بھی پائی جاتی ہے دونوں ہی حقیقت کا جلوہ محسوس صورت میں دیکھتے ہیں چنانچہ اگر آپ ان اشعار میں آئینہ کی ہیئت پر نگاہ نہ رکھیں بلکہ حقیقت پر نگاہ رکھیں تو یہی دیکھیں گے کہ اس شعر میں بھی حقیقت ہی کو آئینہ دکھانے کی

کوشش کی گئی ہے نہ کہ اسے کسی فلسفیانہ تاویل سے مکدر کرنے کی کوشش کی گئی ہے تاویل اور تصویر (IMAGE) میں بڑا فرق ہے یہاں صوفیانہ تصویر ہے نہ کہ صوفیانہ تاویل۔ اشارہ تخلیق مبہم کی طرف واضح ہے لیکن اب جبکہ نیا فلسفہ زندگی ہے، زندگی کو دیکھنے کا ایک نیا انداز ہے، زندگی کو ایک متعین رخ کی طرف لے جانے کی بات چیت ہے تو ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم پرانے استعاروں کی طرف بغیر کسی تنقیدی نظر کے نہ جھکیں۔ کیونکہ ہر استعارہ اپنی جگہ پر ایک تعمیم بھی ہے جس میں ناظر حقیقت کا نقطہ نظر بھی جھلکتا ہے۔

شہادت گاہ ہے باغ زمانہ
کہ ہر گل اس میں اک خونی کفن ہے

یہ میر کے زمانے کی ایک سچی تصویر ہے، لیکن ان کا نقطہ نظر خوش بیں نہیں ہے، غالباً اس لئے کہ جن تاریخی قوتوں نے آج ایک خوش بیں نقطہ نظر کو اس شعور کے تحت پیدا کیا ہے کہ حقیقت ایک ترقی پذیر شئے ہے، وہ شعور اس وقت ہماری سوسائٹی میں پیدا نہیں ہوا تھا، آپ کہیں گے کہ کسی کا نقطہ نظر خوش بیں ہے کہ بدبیں اس سے مشاہدے کی ٹھیٹھ سچائی پر کیا اثر پڑتا ہے۔ میرا یہ جواب ہے کہ اثر پڑتا ہے، جو شے کہ ترقی پذیر ہے اس کو اس کے ترقی کرنے والے پہلو ہی کی طرف سے دیکھنا چاہیئے۔ خوش بینی اسی لئے ترقی پسندوں کے مشاہدات کا جزو بن گئی ہے۔ لیکن خوش بینی کو خوش فہمی کے ساتھ خلط ملط نہ کرنا چاہیئے، خوش فہمی ایک مغالطہ ہے، فریب نظر ہے، خوش بینی ایک نقطہ نگاہ ہے

ٹھہری ہوئی ہے شب کی سیاہی وہیں مگر
کچھ کچھ سحر کے رنگ پر افشاں ہوئے تو ہیں
ان میں لہو جلا ہو ہمارا کہ جان و دل
محفل میں کچھ چراغ فروزاں ہوئے تو ہیں
ہے دشت اب بھی تشنہ مگر خون پا سے فیض
سیراب چند خار مغیلاں ہوئے تو ہیں

دیکھیئے ان اشعار میں مشاہدے کی صورت کتنی مختلف ہے۔ شاعر بظاہر ٹھہری

ہوئی شب کی سیاہی میں بھی انوارِ سحر کی پر افشانیاں دیکھتا ہے۔ یہ اس کی خوش فہمی نہیں بلکہ حقیقت کا جدلیاتی مطالعہ ہے اسی طرح جب وہ یہ کہتا ہے

ہے دشت اب بھی دشت مگر خونِ پا سے فیضؔ
سیراب چند خارِ مغیلاں ہوئے تو ہیں

تو وہ بظاہر سعیٔ رایگاں کا ایک قدر آفریں پہلو بھی دیکھ لیتا ہے۔ انسان کا کوئی بھی عمل رایگاں نہیں جاتا ہے۔ اس کے ردِ عمل کا ایک پورا سلسلہ، حرکت میں آتا ہے جو نئے سے نئے عمل کا پیش خیمہ ہوتا ہے۔ یہاں خارِ مغیلاں کا استعمال ہمارے روایتی استعمال سے کس قدر مختلف ہے۔ اور غالباً وہ لوگ جو اردو شاعری میں غزل کے علاوہ کوئی اور صنفِ سخن پسند ہی نہیں کرتے ہیں وہ اسے اپنے اس دعوے میں بطور ثبوت کے بھی پیش کر سکتے ہیں کہ غزل میں بہت کچھ کہا جا سکتا ہے۔ پرانے استعاروں کے کلیدی الفاظ کو نئے سے نئے معنوں میں استعمال کیا جا سکتا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ ہماری غزل گوئی میں یہ بڑا ہی خوشگوار موڑ ہے اور اس سے ہم نے نئی لذت حاصل کی ہے لیکن ان کلیدی الفاظ کا محدود ذخیرہ اکتا دینے والا بھی ہے قطع نظر اس بات کے کہ وہ تلازمات کے دو مختلف حوالوں کے حامل ہوتے ہیں ایک قدیم اور ایک جدید جو ان کے اشاراتی معنوں کو باہمی اختلافات کی وجہ سے دھندلا بھی سکتے ہیں۔ ایسی صورت میں یہ سوچنے سے میں قاصر ہوں کہ ہمارے پرانے استعاروں کے کلیدی الفاظ کا خزانہ بہت دنوں تک ہمارا ساتھ دے سکتا ہے ایک تبدیلی کی حد تک تو یہ موڑ بڑا اچھا معلوم ہوتا ہے لیکن یہ ہمیں دور تک لے نہیں جا سکتا ہے۔ اور اب یہ رجحان ایک قسم کی سہل پسندی میں تبدیل ہو رہا ہے۔

روایت کا احترام کچھ اسی میں نہیں ہے کہ ہم پرانے استعاروں کے کلیدی الفاظ کو نئے معنوں میں استعمال کرتے رہیں۔ اس کا احترام فن کارانہ تخلیق کی روایت کو اعلیٰ سے اعلیٰ درجے پر پہنچانے میں بھی ہے۔ ہر وہ لفظ جسے ہم استعمال کرتے ہیں اپنے اندر استعارہ بننے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ ایک خلاق ذہن اپنے کو صرف گنے چنے الفاظ کا پابند نہیں کیا کرتا ہے ایک بڑے شاعر کو اس سے بھی جانچا جاتا ہے کہ اس کے ذخیرہ الفاظ میں کس قدر تنوع اور کس قدر وسعت ہے۔ اس نے اپنے تجربات کے جمالیاتی

اظہار کے لئے کتنی مختلف صورتوں کو آزمایا ہے اور کتنی نئی ترکیبیں اور نئے استعارے دیئے ہیں اور غالباً یہی سبب ہے کہ غزل کی اس رونق اور مقبولیت کے باوجود جو ان دنوں ہے نہ تو نظم گوئی کا رجحان دبا ہے اور نہ نظم کے میدان میں نئے سے نئے تجربات کرنے ہی کا رجحان گھٹا ہے۔ مجھے ان دنوں فیض کی اس نظم نے

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے

بڑا چونکایا ہے۔ اس میں کچھ ایک عجیب سی لذت محسوس کی ہے۔ ایسا معلوم ہوا کہ جیسے کوئی سمبالک نظم اتنی اچھی پہلی بار ہماری زبان میں کہی گئی ہے۔ لیکن میرے اس خیال سے غالباً قدیم مذاق کے لوگ متفق نہ ہوں گے کیونکہ ہماری شاعری کی روایت استعاروں کی رہی ہے نہ کہ سمبل کی۔ استعارے اور سمبل کا فرق یہ ہے کہ سمبل اشیاء کے صرف رشتوں کو ظاہر کرتا ہے اس کا کوئی تعلق اشیاء کی شیئیت (THINGNESS) سے نہیں ہوتا ہے۔ یعنی سمبل مجرد محض ہوتا ہے۔ اس کے برعکس استعارہ مجرد اور محسوس دونوں ہی ہوتا ہے۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ سمبل میں وجہ جامع کبھی کبھی اس قدر مجرد ہوتی ہے کہ وہ سمبل نجی تلازمہ خیال کا حامل بن جاتا ہے اور اس طرح ناقابل فہم بھی بن سکتا ہے۔ لیکن کسی سالم تخلیق میں جو سمبالک ہو سمبل اور استعارے کا یہ فرق کوئی معنی نہیں رکھتا ہے۔ کیونکہ سمبالک نظم میں پوری تخلیق سمبالک ہوتی ہے نہ کہ اس کا کوئی جزو۔ ایک نظم سمبالک اس وجہ سے نہیں کہلاتی ہے کہ اس میں کچھ سمبل استعمال کئے گئے ہیں بلکہ اس لئے کہ وہ پوری نظم یا اس نظم کا پورا خیال سمبالک ہوتا ہے مثلاً گور کی نظم (STORMY PETREL) یا چیخوف کا ڈرامہ (SEA GULL) یا ابسن کا ڈرامہ (WILD DUCK) کہ ان میں سے ہر ایک سالم حیثیت سے سمبالک ہے نہ کہ جزوی حیثیت سے۔ چنانچہ جب میں نے فیض کی اس نظم کو سمبالک قرار دیا تھا تو یہی چیز میرے ذہن میں تھی نہ کہ یہ کہ اس میں چند سمبل استعمال کئے گئے ہیں۔ ایسا تو ہماری اکثر نظموں میں ہوتا رہا ہے لیکن اب جبکہ میں اس فرق کو واضح کر چکا ہوں یہ بتانا بھی ضروری ہے کہ اس نظم کا آخری بند، درخت کے سمبل سے آزاد ہو جاتا ہے یہ اس کا نقص ہے۔

آخر میں مجھے یہ کہنا ہے کہ اس مضمون میں نہ تو شاعری کو کسی ایک ٹھپے میں جکڑنے کی کوشش کی گئی ہے نہ اسے کسی ایک اسلوب میں محدود کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہر گلے را رنگ و بوئے دیگر است۔ ہر وہ شے جو کثرت الصور ہے، اور شاعری بھی ویسی ہی ایک شے ہے...... جو اپنی ذات میں کسی نہ کسی اصول کی بھی پابند ہوتی ہے یہ قانون فطرت ہے، اس سے نہ تو شاعری آزاد ہے اور نہ کوئی اور شے، چنانچہ یہاں بحث شاعری کے اسی اصولی قانون یعنی قانون حسن سے کی گئی ہے جو مختلف اسالیب اور اصناف میں جلوہ گر رہتا ہے لیکن جہاں تک کہ حسن معنی کا تعلق ہے وہ استعارے ہی کے آئینے میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ شاعر جہاں نغمہ گر و نغمہ ساز ہے وہاں وہ استعارہ ساز بھی ہے۔

(نیا دور کراچی ۱۹۵۶ء)

نثرِ معلّا

گزشتہ پندرہ بیس سال کے زمانے میں جس نئی تنقید نے ہمارے یہاں جنم لیا ہے اس میں عام طور سے زبان وبیان کی دلربائیوں اور نکتہ شناسیوں پر اتنا زور نہیں دیا گیا جتنا کہ موضوعات کی نوعیت اور ان کی اہمیت پر۔ چنانچہ یہ اسی کا ردِ عمل ہے، کہ ان دونوں موضوعات سے پرے زبان کی صحت اور بیان کی دلکشی کا ایک عام مطالبہ کیا جارہا ہے۔ اور یہ مطالبہ صرف شیریں دہن شعراء ہی سے نہیں بلکہ ان لوگوں سے بھی ہے۔ جنہوں نے نثر کی ایسی کٹھور اور بے مزہ چیز کو اپنے خیالات اور جذبات کا ذریعہ اظہار بنایا ہے۔ لیکن اس سلسلے میں جس قسم کے تجزئے کو راہ دی جارہی ہے اس سے ہمیں اپنی نثر کے مسائل کو سمجھنے میں کوئی خاص مدد نہیں ملتی ہے۔ اول تو اس موضوع پر مضامین ہی بہت کم لکھے گئے ہیں اور جو ایک آدھ لکھے بھی گئے ہیں تو ان میں اردو نثر کے مسئلے کو اس طرح پیش کیا گیا ہے جیسے اس کا تعلق ہماری تمدنی ضروریات سے نہیں بلکہ فن برائے فن سے ہے۔ یہ نقطہ نظر درست نہیں ہے۔ زبان کی تکمیل اور ترقی کے مسئلے کو زبان کے فطری ارتقائی رجحانات اور تمدنی ضروریات سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا ہے۔ آج جو مسئلہ اردو نثر کا ہے وہ یہ نہیں ہے کہ ہم محمد حسین آزاد کے مقابلے میں خوبصورت نثر کیونکر لکھیں بلکہ یہ ہے کہ ہم اپنی زبان کو کس طرح اتنا فروغ دیں کہ وہ ہماری تمام تمدنی ضروریات کو پورا کرسکے اور دنیا کی مہذب ترین زبانوں کے دوش بدوش چلنے کے لائق ہوسکے۔

یہ کہنا بہت آسان ہے کہ آج ہمارے یہاں نثر کے میدان میں کوئی دوسرا آزاد نہیں یا یہ کہ نئے لکھنے والوں کی ٹولی انگریزی میں سوچتی ہے اور پھر انگریزی طرز کے جملے وضع کرتی ہے لیکن اس بات کا پتہ چلانا ذرا مشکل ہے کہ آج آزاد کی پیروی کو کیوں معیوب سمجھا جاتا ہے۔ علی عباس حسینی نے جو ایک مشہور افسانہ نگار ہیں جب اپنی کتاب "اردو ناول کے ارتقاء" میں آزاد کے طرز کی پیروی کی تو ان کا اپنا رنگ بھی جاتا

رہا۔ آزاد کے بیان کی دلکشی مسلم۔ لیکن وہ انداز بیان آج ہماری تمدنی ضروریات کا ساتھ نہیں دے سکتا ہے۔ کیونکہ آج ہماری تمدنی ضروریات میں بہت سی ایسی نئی چیزیں شامل ہو گئی ہیں جن کے نشانات ہمیں اپنے قدیم تمدن میں نظر نہیں آتے ہیں۔

شبلی کا "علم الکلام" پر رسالہ لکھ دینا نسبتاً آسان تھا۔ کیونکہ اس کی ٹوٹی پھوٹی روایت ہمارے ادب میں موجود تھی۔ لیکن جس قسم کا فلسفہ کہ آج یورپ میں رائج ہے اس کی روایت ہمارے اپنے ادب میں نہیں ہے اور جس عربی زبان پر ہم اس کی اصطلاحات کے لئے تکیہ کئے بیٹھے ہیں وہ گزشتہ چھ سو سال سے فلسفیانہ خیالات کی رو سے منقطع رہی ہے۔ چنانچہ جب آج کوئی شخص ہم میں سے اردو زبان میں مغربی طرز کے فلسفہ کی کوئی کتاب لکھنا چاہتا ہے تو اسے بہت سی دشواریاں پیش آتی ہیں۔ صرف اصطلاحوں ہی کی نہیں بلکہ اس بات کی بھی کہ ہماری سوسائٹی ان تصورات میں سوچنے کی عادی نہیں رہی ہے جن کے لئے اصطلاحیں وضع کی جاتی ہیں۔ یہی دشواری مغرب کے اور دوسرے سماجی علوم کو اپنی زبان میں منتقل کرتے وقت پیش آتی ہے کیا ان دشواریوں کا سبب ہمارے مصنفین کا عجز ہے یا یہ کہ ہماری زبان ان خیالات کے اظہار کی راہوں سے نہیں گزری ہے جن سے فلسفیانہ ادب وجود میں آتا ہے۔ میں نے دارالترجمہ حیدرآباد دکن کے چند تراجم مغرب کی فلسفیانہ کتابوں کے دیکھے ہیں۔ وہ مجھے اصل سے زیادہ مشکل معلوم ہوئے۔ بات یہ ہے کہ تاوقتیکہ الفاظ اور خیالات میں زندہ رشتہ نہ ہو۔ کوئی بھی تصنیف بامعنی نہیں ہوا کرتی۔ خیالات یقیناً سفر کرتے ہیں لیکن وہ خیمہ زن انہیں سرزمینوں میں ہوتے ہیں جہاں ان کے لئے آب و ہوا سازگار ہوتی ہے۔ یہ سوچنا کہ اردو زبان ہماری معاشرت اور کلچر کی ترقی کے بغیر ترقی یافتہ کہلائیگی خام خیالی سے زیادہ نہیں ہے۔

زبان سے متعلق ہیگل کا ایک مشاہدہ ہے کہ "زبان کلچر کا عملی مظہر ہے"۔ اور اسی مفکر کے ایک ہم وطن مفکر وٹگنسٹین کا قول ہے کہ "میری زبان کے حدود میری دنیا کے حدود ہیں"۔ ہم رہیں تو وڈیروں کے راج میں، کھائیں مانگے کا گیہوں اور ڈینگ ماریں اس بات کی کہ ہماری زبان دنیا کی مہذب ترین زبانوں کی ہم پلہ ہے۔ اردو زبان کی تاریخ کا یہ ایک بڑا المناک واقعہ ہے کہ وہ ایک مجلسی زبان بننے سے پہلے

بہت دنوں تک غالباً ضرورت سے زیادہ، بازاری رہی اور جب وہ مجلسی بنی اور اس کی ترقی کا زمانہ آیا تو بدیسی غارت گروں نے اس کی بزم میں ایسا فتنہ برپا کیا کہ اسے نہ صرف انگریزی ہی کے لئے جگہ خالی کرنی پڑی بلکہ اپنی ماں جائیوں سے لڑنا بھڑنا بھی پڑا۔ اس فتنہ وفساد کی فضا میں ہم اس منزل تک جا پہنچے ہیں کہ کبھی کبھی آتش کا یہ مصرع ایک سائے کی طرح ذہن پر پھرا جاتا ہے۔

میں جا ہی ڈھونڈھتا تری محفل میں رہ گیا

ان تاریخی قلابازیوں میں اردو زبان کا فطری ارتقاء رکا رکا سا رہا۔ کیونکہ اس سے ہم نے اپنی تمام تمدنی ضرورتوں کا کام نہ لیا اور ہمارے شعور کا ایک معتدبہ حصہ اسکی راہ سے گزر نہ پایا۔ اس کے برعکس وہ ایک ایسی اجنبی راہ سے گزرا جس کی اجنبیت مٹائے نہیں مٹ رہی ہے۔ اب جو آپ مضطرب ہیں انگریزی زبان کے اس تسلط اور حکمرانی میں اپنی ایک چھوٹی سی راہ گزر کو ایک شاہراہ میں تبدیل کر دینے کے لئے تو یہ کام کچھ آسانی سے تو نہ ہو جائے گا۔ وکٹورین "امن وآزادی" کا سبق بڑا عزیز تھا تو کچھ اس کا نتیجہ بھی تو بھگتیئے۔

زبان خیالات اور شعور سے خارج میں اپنا وجود نہیں رکھتی ہے کہ جب چاہا اس میں اپنی مرضی سے خیال ڈال دیا۔ زبان کسی بھی سوسائٹی کے ذہنی نشوونما کے ساتھ ساتھ اگتی بڑھتی اور پھلتی پھولتی ہے۔ اس کی اپنی معروضیت یقیناً ہوتی ہے۔ لیکن وہ معروضیت شعور کے عملی پیکر کی ہوتی ہے نہ کہ اس کی کہ وہ شعور سے خارج میں اپنا وجود رکھتی ہے۔ "زبان عملی شعور ہے"۔ ہیگل کے اس قول میں بڑی صداقت ہے۔ نہ تو ہم اپنے شعور کا اظہار بغیر زبان کر سکتے ہیں اور نہ بغیر زبان ہم میں شعور پیدا ہو سکتا ہے چنانچہ میں انگریزی زبان کو اپنے ملک سے اس کے منصب حکمرانی سے ہٹانے کا اسی لئے دعویدار ہوں کہ انگریزی زبان کے ذریعے جو شعور کہ ہمارے ملک کے ایک بہت ہی محدود سے طبقے میں پیدا ہوتا ہے اس کی ترسیل بھی اسی طبقے تک محدود رہتی ہے۔

کیا اس طرح ہماری سوسائٹی میں شعور کی دو عجیب وغریب سطحیں پیدا نہیں ہو گئی ہیں؟ ایک طرف انگریزی داں طبقے کا شعور ہے تو دوسری طرف اردو داں طبقے کا اور جس حد تک کہ ان دونوں کے درمیان موانست اور اختلاط نہیں ہے وہ ایک

دوسرے سے بیگانہ ہیں اور جب اس بیگانگی کو توڑنے کے لئے انگریزی داں طبقے کا کوئی فرد اردو میں اظہار خیال کرنا چاہتا ہے تو اسے اردو کے سارے الفاظ اپنے شعور سے خارج میں نظر آتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ اس کی تحریر و تقریر میں ایک عجب سی شتر گربگی ایک اجنبیت اور ترجمے کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے بیجان الفاظ میں کہیں باہر سے معنی ڈال دیئے گئے ہیں۔ نتیجہ ظاہر ہے جو نامیاتی وحدت کہ زبان اور خیال کے درمیان ہونی چاہیئے وہ مفقود رہتی ہے۔ الفاظ اور معنی کی یہ اجنبیت وہاں کھل کر نظر آتی ہے۔ جہاں شعور تو انگریزی زبان سے اکتساب کیا ہوا ہوتا ہے۔ اور ہم اسے اپنی زندگی پر منطبق کئے بغیر یا اس کی سچائی کو محسوس کئے بغیر پیش کرتے ہیں۔ ہماری زبان میں آج بہت سے علمی اور ادبی مضامین اسی طرز کے لکھے جاتے ہیں۔ یہ اجنبیت اس وقت کم ہو سکتی ہے جب کہ ہم اکتسابی شعور کو تخلیقی شعور میں تبدیل کر دیں۔ یعنی اس اکتسابی شعور کو ایک مشعل بنائیں اپنے ہاں کی حقیقت کو سمجھنے اور محسوس کرنے کیلئے اور پھر اس نئے شعور کو افکار اور خیالات کے مانوس سانچوں اور اپنی ملکی زندگی کے رشتوں میں پیش کریں۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ یہ اجنبیت افسانوں، خاکوں، رپورتاژ اور ہلکے پھلکے تاثراتی مضامین میں نسبتاً کم نظر آتی ہے کیونکہ ان اصناف سخن میں مجرد افکار کی دنیا میں رہنے کے امکانات کم رہ جاتے ہیں تاہم اجنبیت کی ایک ڈگری وہاں بھی نظر آتی ہے بہر حال جس حد تک کہ یہ اجنبیت کسی کی تصنیف میں کم سے کم ہوتی ہے وہ زیادہ مقبولیت بھی اختیار کر لیتی ہے۔ بظاہر یہ مشاہدہ درست ہے اور جو نسخہ کہ اکتسابی شعور کو تخلیقی شعور میں تبدیل کرنے کا بتایا گیا ہے وہ بھی درست ہے لیکن جو لوگ کہ علمی کام کرتے ہیں وہ اس نسخے کی عملی دشواریوں سے بھی واقف ہیں۔ اکتسابی شعور کو تخلیقی شعور میں تبدیل کرنے کے بعد بھی زبان کی نوعیت اور اس کی عام فہمی کا مسئلہ باقی رہ جاتا ہے کیونکہ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں۔ ہمارے یہاں بہت سے علوم کے فکری اور لسانی سانچے نہیں رہے ہیں اور علوم کو ہمیشہ انشائے لطیف یا افسانوی روپ میں پیش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ جس طرح فنون لطیفہ کے میدان میں قوانین حسن کی متابعت لازمی ہے اسی طرح تخلیق فکر کے لئے زبان اور فکر کے قوانین کی متابعت ضروری ہے اور زبان

اور فکر کے قوانین تقریباً یکساں ہیں۔ محسوس سے مجرد کی طرف دونوں ہی کا ارتقا رہا ہے اسے ایک مفکر لسانیات کیسیرر (CASSIRER) یوں بتاتا ہے کہ دنیا کی تمام ترقی پسند زبانیں تشبیہہ سے تمثیل اور تمثیل سے سمبل کی طرف ترقی کرتی رہی ہیں۔

بے شک زبان کی کوئی ایسی صورت تصور میں نہیں لائی جا سکتی ہے جبکہ اس میں کوئی استعارہ نہ رہا ہو کیونکہ زبان کی تعمیر تو استعاروں ہی کی لاشوں پر ہوتی رہتی ہے۔ چنانچہ اگر ہم زبان کے ارتقائی رجحان کو ذہن میں رکھیں نہ کہ تشبیہہ و تمثیل واستعارے میں سے کسی ایک کے مطلق تصور کو تو اس کا یہ بیان درست ہی معلوم ہوگا۔ بات یہاں رجحان کی ہے۔ کم مجرد سے زیادہ مجرد کی طرف بڑھنے کی نہ کہ محسوس محض سے مجرد محض کی طرف بڑھنے کی۔ اشیاء کی براہ راست نمائندگی سے ان کے رشتوں کی بالواسطہ نمائندگی کی طرف بڑھنے کا جو یہ ایک عام رجحان تمام ترقی پسند زبانوں میں پایا جاتا ہے۔ اس کے تمدنی اسباب ہیں۔ آج شعور کی ترقی اور تجربات کی وسعت کے باعث اشیاء کی اچھتی ہوئی شناسائی اور واقفیت اتنی اہم نہیں رہی جتنی کہ ان کے پیچ دریچ رشتوں کی تفہیم چنانچہ اس زمانے میں سائنس نے نطق آدم کے حدود سے بلند ہو کر ریاضیاتی علامتوں یا علامتی منطق کا جو سہارا لیا ہے تو اس کا سبب یہی ہے کہ سائنس کا زیادہ تر تعلق اشیاء کے مجرد رشتوں سے ہے نہ کہ ان کی ہیئت سے۔ سائنس کی دنیا میں اسماء کی انفرادیت، افعال کی سببیت (CAUSALITY) اور صفات کی اقدار کوئی معنی نہیں رکھتی ہیں۔ لیکن چونکہ زبان میں یہی ساری چیزیں اہم ہیں اس لئے ادب اور سائنس ایک دوسرے سے جدا جدا بھی ہیں۔ گو وہ ایک دوسرے سے استفادہ بھی کرتے رہتے ہیں۔ آج ہماری زبان میں تعین معنی کا جو شدید احساس پیدا ہو گیا ہے، وہ سائنس ہی کی دین ہے، قطع نظر اس بات کے کہ سائنس نے ہمارے افکار اور خیالات کی دنیا کو کس حد تک بدل دیا ہے۔ اسی طرح لسانی منطق نے علامتی منطق کو ترقی دینے میں کچھ کم مدد نہیں کی ہے، قطع نظر اس بات کے کہ سائنس آج بھی اپنی توضیح اور تشریح کے لئے نطق آدم پر بھروسہ کرنے کے لئے مجبور ہے۔ بہر حال ہمارا کام یہاں سائنس اور ادبیات کے رشتوں پر روشنی ڈالنا نہیں، بلکہ یہ بتانا ہے کہ جس طرح زبان کا فطری ارتقا کم مجرد سے زیادہ مجرد کی طرف ہے اسی طرح وہ کم تعین معنی سے زیادہ

تعین معنی کی طرف گامزن ہے۔ اس طرح زبان بیک وقت زیادہ مجرد زیادہ ٹھوس اور منفرد بھی (CONCRETE) ہوتی جارہی ہے۔ یہ کس قدر پرتضاد بات ہے کیا ان دونوں رجحانات کے درمیان قطبینی مغائرت نہیں ہے لیکن اسے کیا کیا جائے کہ زبان ان ہی ضدین کی وحدت تامہ کا نام ہے اور زبان یہ وحدت تامہ صرف استعارے کی صورت میں اختیار کرتی ہے، جہاں اصول تفرید و تجرید ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں اگر استعارہ ایک طرف یونیورسل یا مجرد کو منفرد کا پیکر دیتا ہے تو دوسری طرف منفرد کو مجرد یا یونیورسل میں بھی تبدیل کر دیتا ہے۔

اگر یہاں ہم کیسیرر (CASSIRER) کے بیان کے ساتھ ساتھ جس کا ذکر اوپر آچکا ہے جیسپرسن (GASPERSON) کے اس بیان کو بھی شامل کرلیں کہ "زبان کا ارتقاء سادہ سے پیچیدہ کی طرف اتنا نہیں جتنا کہ کم تعین معنی سے زیادہ تعین معنی اور زیادہ سے زیادہ تفریق معنی کی طرف ہے"۔ تو استعارے سے متعلق یہ بات صحیح معلوم ہوگی کہ وہ مجرد اور محسوس بیک وقت ہوتا ہے۔ ظاہر ہے جہاں تعین معنی اور تفریق معنی کی بات ہوگی وہاں تفرید (INDIVIDUATION) کے عنصر کا آنا ضروری ہے۔ ٹھوس زبان وہیں پیدا ہوتی ہے۔ جہاں ایک ہی جنس کی مختلف اشیاء کو ان کی انفرادی خصوصیات کی بنا پر ان کی جنس کی عمومی خصوصیات سے جدا بھی کیا جاتا ہے۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ زبان اپنے تجریدی عمل میں ریاضیات کی بے جان اور غیر منفرد علامتوں (PURE NOTATIONS) کی سطح پر نہیں پہونچ سکتی ہے۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ لسانی صداقت، ریاضیاتی صداقت کے مقابلے میں کم مایہ ہوتی ہے اور اس کا آئیڈیل یہ ہونا چاہئے کہ اسے ہم ریاضیاتی صداقت کی سطح پر پہنچادیں۔ جو لوگ ایسا سوچتے ہیں انہیں شاید اس بات کا علم نہیں ہے کہ ریاضیات کا تعلق مقدار سے ہے اور ادب کا تعلق کوائف اور اقدار سے ہے اور یہ دونوں علوم اپنی جداگانہ انفرادیت کو برقرار رکھتے ہوئے ایک دوسرے سے استفادہ کرتے رہتے ہیں کیونکہ کیف وکم کی دنیا میں کوئی ناقابل عبور خلیج حائل نہیں ہے۔ وہ ایک دوسرے میں بدل سکتے ہیں۔ لیکن تبدیل ہو کر بھی وہ ایک دوسرے سے پہچانے جاتے ہیں۔ ایسی صورت میں بجائے اس کے کہ ہم زبان سے یہ تقاضا کریں کہ وہ ہمیں جوڑ باقی کی صداقت تک پہنچائے گی۔

ہمیں اس سے اس کی اپنی ہی صداقت کا تقاضا کرنا چاہیے جو مجازی معنوں کی حامل یا فسانوی ہوتی ہے۔ اب آپ کہیں گے کہ یہ بھی خوب رہی اگر زبان کی سچائی مجازی یا فسانوی ہے تو ہمارا اس سے نباہ کب تک ہوگا۔ لیکن کیا آپ نے انگریزی زبان کا یہ قول نہیں سنا ہے کہ "فکشن صداقت سے زیادہ سچا ہوتا ہے"۔ آخر اس بیان میں کوئی لم یا بھید ہوگا تب ہی تو یہ بات کہی گئی ہے اور تب ہی تو انسان ابتدائے آفرینش سے شاہد معنی کو زیر دام لانے کے لئے فکشن کے جال پھینکتا رہا ہے مانا کہ آپ کو علامتی منطق (SYMBOLIC LOGIC) اور جوڑ باقی کی سچائی پر بڑا ناز ہے۔ لیکن ذرا اسے بھی تو سوچئے کہ اگر ریاضیات زندگی کی اقدار اور اس کی معنویت کے بارے میں کچھ کہنا چاہے تو کیا وہ اپنی زبان کھول سکتی ہے؟ اور اگر ایسا نہیں ہے تو پھر یہ ماننا پڑے گا کہ ہماری لسانی صداقت باوجود مجازی ہونے کے ریاضیاتی صداقت سے کم عیار نہیں ہے۔ فرق دونوں کے درمیان معیار تصدیق کا ہے نہ کہ اس بات کا کہ ریاضیاتی صداقت سچ اور لسانی صداقت جھوٹ ہے۔

ہم آگے چل کر لسانی صداقت کے معیار تصدیق پر روشنی ڈالیں گے۔ فی الحال تو اسی کو پیش نظر رکھیئے کہ زبان کا اصلی فریضہ مجاز کے آئینے میں، جہان کیف اور دنیائے اقدار کی صداقت کو منعکس کرنے کا ہے نہ کہ جہان کم و بیش کی صداقت کو۔ اور آئینے کی سب سے بڑی خوبی اس کی صفائی ہوتی ہے چنانچہ بیان یا اظہار کو نہ صرف قابل فہم ہونا چاہیے کہ وہ تو زبان کی ایک بنیادی شرط ہے۔ بلکہ صداقت کے اظہار میں اسے مجلا اور روشن بھی ہونا چاہیئے۔ صفائی بیان (CLARITY) کے معنی یہ نہیں ہیں کہ جو کچھ کہ ہم کہہ رہے ہوں وہ صاف ہو۔ بلکہ یہ کہ جس چیز کے بارے میں ہم کہہ رہے ہوں اس کی حقیقت صاف ہو۔ پہلی صورت میں صفائی بیان صداقت کے معاملے میں بے نیاز ہو سکتی ہے۔ دوسری صورت میں وہ صداقت کے تابع رہتی ہے اب سوال یہ ہے کہ اگر بعض ادیبوں کی تحریر میں بیان کی صفائی صداقت معنی کے معاملے میں بے نیاز ہوتے ہوئے بھی بہر حال با معنی ہوتی ہے تو کیا زبان، ابلاغ کا صرف ایک معروضی آلہ کار ہے جس پر مہارت حاصل کر کے صداقت معنی سے بے نیاز بھی ہوا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر آپ کسی اچھے منشی کو لیجئے وہ صرف زبان کا ماہر ہوتا ہے اور اس سے

بالکل بے نیاز ہوتا ہے کہ اس نے جن خیالات کو الفاظ کا جامہ پہنایا ہے وہ حقیقت کا صحیح عکس ہیں کہ نہیں۔ یہ مسئلہ بڑا اہم ہے اور تا وقتیکہ ہم اس کا کوئی خاطر خواہ جواب نہ دیں زبان کی بحث آگے نہیں بڑھ سکتی ہے۔ یہ انسان ایک عجیب و غریب مخلوق ہے وہ اپنے نفس کا تجزیہ کرتے کرتے اپنے ہی نفس کے بالمقابل آجاتا ہے تب ہی تو وہ اپنے کو قابو میں رکھتا ہے لیکن اس کے معنی یہ کب ہوئے کہ اس کی عقل اس کے نفس سے جدا ہو جاتی ہے۔ اسی قسم کا قابو وہ اپنے نفس ناطقہ پر بھی زبان کے مسلسل تجزیئے سے حاصل کر لیتا ہے۔ زبان کی معروضی صورت رفتہ رفتہ سماجی ارتقائی عمل میں ابھری ہے۔ انسانی زندگی کے ابتدائی دور میں زبان میں اتنی معروضیت نہ تھی کہ اس کی کوئی گرئیر تیار کی جا سکتی۔ اس میں یہ خصوصیت بہت بعد کے زمانے میں زبان کے مسلسل تجزیاتی عمل سے ابھری ہے جبکہ انسان سالم جملوں سے مفرد الفاظ اور فقروں کو جدا کرنے لگا۔ بہر حال اب جبکہ زبان کی یہ خصوصیت ابھر آئی ہے تو بیشک آج وہ اس قابل بھی ہو گیا ہے کہ اگر وہ چاہے تو زبان کے ذریعے اپنے صحیح خیالات کو چھپا بھی سکتا ہے۔ اس سے زیادہ ابلاغ کی قدر و منزلت اور کیا ہو سکتی ہے لیکن اس قسم کا ابلاغ کاروباری امور اور تاجرانہ کاموں تک محدود ہے، خواہ وہ تجارت خیالات ہی کی کیوں نہ ہو۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ زبان پر خاطر خواہ مہارت رکھنے کے باوصف کوئی شخص لازمی طور پر ایک اچھا ادیب نہیں بن پاتا ہے۔ ایسی صورت میں ہمیں ایک منشی اور ایک ادیب کاروباری زبان اور ادبی زبان کے درمیان فرق کرنا ہوگا۔ منشی کا کام صرف ابلاغ سے ہے اور ایک ادیب کا کام اظہار ذات اور اظہار حقیقت سے بھی ہے۔ ادبی زبان میں صفائی بیان تابع رہتی ہے بنیادی حیثیت سے اظہار حقیقت کی نہ کہ ابلاغ کی۔ اگر کسی کاروباری مسودے کے ایک جملے پر آپ کو دوبارہ غور کرنا پڑے تو اسے منشی کا عجز تصور کیا جائیگا اس کے برعکس اگر کسی ادبی تخلیق کے کسی جملے پر آپ کو دوبارہ غور کرنا پڑے تو اسے ادیب کی قوت اظہار کا عجز تصور نہیں کیا جا سکتا ہے۔ یہاں فرق ابلاغ و اظہار میں سے کسی ایک پر زور ڈالنے کا ہے نہ کہ اس بات کا کہ اظہار ابلاغ سے، اور ابلاغ اظہار سے آزاد ہوتا ہے لیکن کیا اس طرح کسی ادیب کو اس بات کی اجازت ملنی چاہیے کہ وہ اپنی مغلق گوئی کو اظہار صداقت کے نام پر روا رکھے جس کے بارے میں

بقول غالب یہ کہا جا سکے

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

اور اگر اس کا خطرہ پایا جاتا ہے تو پھر کھرے کو کھوٹے اور سچے کو جھوٹے سے الگ کرنے کا کیا طریقہ اختیار کرنا چاہیئے۔ اظہار صرف وہاں مغلق ہوتا ہے جہاں مجرد اور یونیورسل / منفرد اور محسوس نہیں ہوتا ہے لیکن اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جہاں منفرد اور محسوس یونیورسل اور مجرد نہیں ہے وہاں اظہار سطحی اور پوچ بھی ہوتا ہے اور جہاں اس قسم کی کوئی تہ داری نہیں ہوتی ہے وہاں اظہار مغلق نہیں ہوتا خواہ اس کے سمجھنے میں غور و فکر ہی کیوں نہ کرنا پڑے۔ یہ تمہید اس بات کی ہے کہ جب میں استعارے پر زور دیتا ہوں اور ارسطو کے الفاظ میں یہ کہنے کی جرات کرتا ہوں کہ صرف استعارہ ہی صفائی خیال کی کنجی ہے تو اس سے یہ مراد نہیں کہ مردہ اور دور از کار استعارے خواہ مخواہ استعمال کئے جائیں اور مبہم انداز میں گفتگو کی جائے بلکہ یہ مراد ہے کہ رسمی اور پٹے ہوئے استعاروں سے بچتے ہوئے تاوقتیکہ وہ محاوروں کی صورت میں زبان زد نہ ہو گئے ہوں زندہ اور انقلابی استعارے استعمال کرنے چاہئیں جو معنی اور مطالب کی دنیا کو روشن کریں لیکن چونکہ نثر بالعموم ذہنی تصویروں کی نہیں بلکہ منطقی رشتوں کی ہوتی ہے اس لئے مصورانہ استعاروں کی قید مستحسن نثر پر نہیں لگائی جا سکتی ہے اس لئے نثر سے بحث کرتے ہوئے ہمیں اپنی بحث کو صرف ان استعاروں ہی تک محدود رکھنی چاہئے جہاں مستعار منہ اور مستعار لہ کے درمیان اتحاد معنویت (IDENTITIY OF ESSENCE) یا کیسیرر (CASSIRER) کے الفاظ میں (WAY OF REFLECTION) طریق انعکاس زیادہ اہم ہے نہ کہ صورت اور ویژن کی مشابہت جس کا اطلاق مصورانہ استعاروں پر ہوتا ہے"۔ ایسا کیوں کیا جائے" اس کی توجیہ حسب ذیل ہے۔

زبان پیدا ہوئی صرف ابلاغ کے لئے نہیں بلکہ حقیقت کو سمجھنے اور اسے قابو میں لانے کی جدوجہد میں بھی اور چونکہ زندگی کے ابتدائی دور میں حقیقت کی تفہیم میں اسطوری عنصر غالب تھا اس لئے اس عہد کی زبان میں بھی اسطوری خصوصیات غالب

تھیں اس زمانے کے انسان نہ صرف فطرت کی طاقتوں کو دیوی دیوتاؤں یا انسانوں کے آئیڈیل روپ میں پیش کرتے بلکہ فطرت اور انسان کے باہمی رشتے کو بھی انہیں دیوی دیوتاؤں یا آئیڈیل انسانوں کے رشتوں میں دیکھتے۔ ان خصوصیات کے باعث اس دور کی زبان میں اشیاء کے رشتوں کو انسانی رشتوں سے مصور کرنے کا رجحان غالب تھا۔ لیکن جوں جوں زمانہ ترقی کرتا گیا اور ہم حقیقت کی تفہیم میں اسطوری عناصر سے آزاد ہوتے گئے۔ اشیاء اور ان کے رشتوں کو انسانی روپ میں پیش کرنے کے بجائے ان کی نمائندگی مجرد تصورات میں کرنے لگے۔ اس طرح تشبیہات / تمثیلات میں / اور تمثیلات استعاروں میں تبدیل ہوتی گئیں۔ انیسویں صدی کے کچھ مفکرین نے زبان کے اس ترقی پسند رجحان کو شاعری اور قوت متخیلہ کی موت گردانا اور یہ بتایا کہ تہذیب اور شائستگی کے دور میں یہ دونوں ہی روبہ زوال ہو جاتی ہیں۔ لیکن تجربے نے بتایا کہ ان کا یہ خیال غلط تھا۔ وہ جسے شاعری اور قوت متخیلہ کی موت سمجھتے تھے وہ اصل میں زبان کا ایک نیا موڑ تھا۔ وہ نیا موڑ یہ تھا کہ قوت متخیلہ اب تن تنہا نہیں بلکہ معقولات کے ساتھ مل کر تفہیم حقیقت اور تخلیق زبان کے ایک ایسے مرحلے سے گزر رہی تھی جس میں اشیاء اور ان کے رشتوں کی مماثلت صور پر اتنا زور نہ دیا جاتا جتنا کہ ان کی مماثلت معنویت یا اتحاد عین پر جس میں وجہ جامع، عقلی ہوتی ہے نہ کہ حسی۔ یہ ہے دور حاضر کے ادب کی کج کلاہی۔ اس میں اب تعقل اور فکر کا عنصر بڑھ گیا ہے۔ اور یہ رجحان جو آج آپ یورپ کی شاعری میں محسوس کرتے ہیں، صرف شاعری ہی کی دنیا تک محدود نہیں ہے اس کا اثر اور نفوذ، ڈرامے، افسانے، ناول اور تنقیدی مضامین سب میں یکساں طور پر پایا جاتا ہے۔ زبان کی حقیقت ادب میں یکساں ہے خواہ وہ ادب نظم کی صورت میں ہو، جہاں وہ آہنگ، وزن اور قافیہ کا پابند ہوتا ہے یا نثر کی صورت میں جہاں وہ وزن اور قافیہ کے التزام سے عاری ہوتا ہے۔ اس اختلاف کے علاوہ ایک اور چھوٹا سا اختلاف جو مجھے نظم اور نثر کے درمیان نظر آتا ہے وہ یہ ہے کہ نثر، نظم VERSE کے مقابلے میں غالباً اپنے آہنگ میں غیر پابند ہونے کے باعث زیادہ منطقی اور ابلاغ میں معقولاتی ہوتی ہے۔ دونوں کے ان اختلافات کی روشنی میں یہ نتیجہ نہیں نکالا جا سکتا ہے کہ نثر میں ریاضیاتی سچائی برآمد کی جاتی ہے اور نظم میں شاعرانہ صداقت۔

کیونکہ ریاضیاتی سچائی یا قدر ہونے والی صداقت جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں زبان کے ذریعے برآمد کرنا مشکل ہے۔ اس کے برعکس نظم اور نثر دونوں ہی کے ذریعے ایک ہی قسم کی سچائی برآمد کی جاتی ہے۔ خواہ آپ اسے شاعرانہ صداقت کہیں یا لسانی صداقت یا قدر عطا کرنے والی صداقت یا کسی اور نام سے یاد کریں۔ مثلاً میں اسے انسانی صداقت کہنا چاہوں گا اور وہ اس لئے کہ ادب انسان مرتکز ہے اور انسان کا نہ صرف انفرادی بلکہ ایک اجتماعی ایگو بھی ہوتا ہے۔ یونان کے ایک سوفسٹ حکیم پروٹاگرس کا کہنا ہے کہ " ہر چیز کا معیار انسان ہے" جہاں تک کہ زبان کے ذریعے کسی بھی شئے کی سچائی برآمد کرنے کا تعلق ہے اس کا یہ قول صحیح ہے کیونکہ زبان ہمارے حسی تجربات کے ساتھ کچھ اس طرح شیر و شکر ہے کہ وہ حسی ادراک سے باہر کسی سچائی کا پتہ نہیں چلا سکتی ہے اور حسی ادراک میں حواس کے حدود بولتے رہتے ہیں مثلاً وقت کا جو تصور کہ ادب میں ہے وہ سائنس کی دنیا میں نہیں ہے۔ ہم وقت کو گردش روز و شب اور موسموں کی تبدیلی یا اپنی عمر طبعی سے ناپتے ہیں۔ لیکن سائنس کی دنیا میں یہ پیمانہ کوئی وقعت نہیں رکھتا ہے۔ کیا سائنس کی اس ترقی سے جس میں غیر لسانی علامتیں استعمال کی جاتی ہیں، ہمارے حواس کے اطلاعات بے معنی ہوتے جاتے ہیں؟ میرا خیال ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ کیونکہ خارجی فطرت پر قابو پانا ہی زندگی کا تنہا مقصد نہیں، جسے انسان سائنس کے ذریعے پورا کر رہا ہے بلکہ اپنی فطرت پر بھی قابو حاصل کرنا اتنا ہی اہم ایک مقصد حیات ہے اور یہ کام وہ اپنی زندگی کی قدر و قیمت متعین کرنے اور اقدار کو وضع کرتے رہنے ہی کے عمل میں انجام دیتا ہے۔ آخر سائنس کو نیک و بد، ظلم و انصاف اور حسن و عشق سے براہ راست کیا تعلق ہے؟

ادب بنیادی حیثیت سے زندگی کے اسی محدود حلقے یعنی اقدار کے حلقے میں گردش کرتا ہے اور اس حلقے میں ایسی اہم خدمت انجام دیتا ہے کہ اگر وہ نہ ہو تو سائنس ضرر رساں ہو جائے ایٹم بم بنانا مشکل کام تھا لیکن ایٹم بم سے بم کو نکال دینا اور ایٹم کی توانائی کو انسان کے قدموں پر ڈال دینے کا کام ادب ہی کر سکتا ہے۔ بہر حال میں چونکہ سائنس اور ادب دونوں کو انسان کی زندگی کے لئے ضروری سمجھتا ہوں اس لئے ایک کو بڑھانے اور دوسرے کو گھٹانے کا مدعی نہیں۔ جیسا کہ یورپ کے بعض

مفکرین سائنس دشمنی میں کر رہے ہیں۔ ایک زمانہ ایسا بھی گزرا ہے جبکہ سائنسی انکشافات سے کلیسا کی علمی اجارہ داری کو شدید صدمہ پہنچا تھا اور غالباً آج بھی پہنچ رہا ہے تب ہی تو اس ادارے سے اس کی مخالفت بھی کی جاتی رہی ہے کیا یہ مخالفت اس لئے کی گئی اور کی جارہی ہے کہ سائنسی انکشافات باطل ہیں یا اس لئے کہ حیات و کائنات کے جن مسلمات پر کلیسا کی بنیاد تھی انھیں سائنس نے متزلزل کر دیا ہے اور اگر یہ بات درست ہے تو ہمیں ادب اور سائنس کے درمیان تصادم کو ختم کر دینا چاہئے۔ اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب کہ ہم ادب میں زیادہ تر انسانی اقدار کی باتیں کریں بہت سی قدریں ایسی ہیں جو ہمارے سامنے بدلی ہیں اور بہت سی ایسی ہیں جو بدل رہی ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ ان اقدار کے بدلنے میں انسان کی حیثیت موضوع کی رہتی ہے لیکن اس کے یہ معنی کب ہوئے کہ ان اقدار کی تبدیلی کے پیچھے خارجی اسباب نہیں ہوتے جن کا گہرا تعلق ہماری معاشرت کی تنظیم سے ہوتا ہے کیونکہ اگر اس تبدیلی کے پیچھے کچھ خارجی اسباب نہ ہوں تو پھر تو اسے ارتقاء کی سست رفتاری کا پابند ہونا ہی نہ پڑے۔ بہر حال انہیں تبدیلیوں نے اقدار کی ابدی اور نہ بدلنے والی مفروضہ سچائی کو باطل کر رکھا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ اقدار کی اضافیت کو تسلیم کرنے میں کسی گروہ یا طبقے کی طرف سے جو مخالفت ہوتی ہے تو کیا اس کا سبب صرف یہی ہے کہ اقدار کی تبدیلی سے اس گروہ یا طبقے کے مادی مفاد پر چوٹ پڑتی ہے۔ یا یہ کہ زندگی کی کچھ ایسی حقیقتیں بھی ہیں جو نظریہ اضافیت کی میکانکیت کی نفی کرتی ہیں۔ زندگی تغیر پذیر ہے اور انسان کی ساری اقدار بدلتی رہتی ہیں۔ یہ ایک حقیقت ہے۔ لیکن کیا زندگی بذات خود ایک ابدی حقیقت نہیں ہے؟ کیا ہم بقول رومی انسانی روپ سے پہلے حیوانات، نباتات اور جمادات کی دنیا میں نہیں رہے ہیں؟ اور اگر زندگی ان ارتقائی منازل کے ساتھ ایک ابدی حقیقت بھی ہے تو پھر یہ بتانا پڑے گا کہ اس کی تغیر پسندی اور ابدیت کے درمیان کیا رشتہ ہے اور انسان اس سلسلہ عمل میں کس انسانی حد تک مختار اور کس حد تک مجبور ہے اور اس کی اقدار کا تغیر کس حد تک لازمی اور کس حد تک اتفاقیہ ہے اور اگر قوانین فطرت کی دنیا میں لازمی تبدیلی، اتفاقیہ تبدیلی سے آزاد نہیں اور انسان کی مجبوریت اس کی مختاریت سے آزاد نہیں تو پھر اقدار کی تبدیلیوں کے پیچھے بھی ہمیں

کسی نہ کسی تسلسل کے نشان کو ڈھونڈنا پڑے گا۔ کیمسٹری کی دنیا سے مثالیں فراہم کرکے یہ کہنا آسان ہے کہ کیفیاتی تبدیلی کے ساتھ ماضی سے رشتہ ٹوٹ جاتا ہے لیکن اس امر کی وضاحت مشکل ہے کہ کیوں نہیں ابھی تک تاریخ انسانیت میں اقدار کی تبدیلیوں سے کوئی ایسا نیا آدم پیدا ہوا جس نے ماضی سے اپنے سارے رشتے ناتے توڑ لئے ہوں۔ ایسی صورت میں میکانکی طریق فکر کو چھوڑ کر تبدیلی کو اس طرح سمجھنا زیادہ بہتر ہوگا کہ ہم بدلتے تو رہتے ہیں لیکن اپنے ماضی کے خول میں۔ اور وہ جو نیا آدمی بدلے ہوئے لباس میں ظاہر ہوتا ہے وہ تاریخ کے مختلف ادوار میں نئی سے نئی صفات کے اضافے کے باوجود بہر صورت آدمی ہی رہتا ہے نہ صرف صورتاً بلکہ اپنی بہت سی نفسی خصوصیات میں بھی۔ نشان آدمیت اس کی انسانی اقدار کی ابدی حقیقت ہے اور جس وقت کہ ہم میں اپنی آدمیت کا شعور نہ رہ جائے گا۔ تو اس وقت ہم آدمی نہیں بلکہ اور کچھ کہلائیں گے بات خیر و شر، ظلم و انصاف اور جہل و علم کے تناسبات ہی کے بدلنے کی ہے۔ مگر اس آگہی کے ساتھ کہ جب انکے تناسبات بدل جاتے ہیں تو ایک کیفیاتی تبدیلی اس قسم کی آدمی میں پیدا ہو جاتی ہے جیسی کہ انگریزی کے اس فقرے سے اخذ کی جا سکتی ہے۔

WHAT A CHANGED MAN"

اس کے یہ معنیٰ کب ہوئے کہ وہ آدمی نہیں رہا تو کہنا یہ ہے کہ ہم ادب میں اسی انسانی صداقت کی جستجو کرتے ہیں جو اضافی ہوتے ہوئے مطلق سے ہم کنار رہتی ہے اور جو صداقت ہوتے ہوئے غیر صداقت سے بھی منسلک رہتی ہے ورنہ جستجو کاہے کی اور اس انسانی صداقت کی تصدیق کا کوئی خارجی معیار بجز اس کے اور کیا ہو سکتا ہے کہ آدمی ہی اپنے عمل سے اس کی تصدیق کرے ادب میں اس صداقت کی تصدیق ادب کی عام اپیل اور مقبولیت سے ہوتی ہے اور قوموں کی تاریخ میں جو انقلاب آیا ہے وہ اسی اپیل کا عملی جواب رہا ہے۔

کیا ادبی صداقت کا یہ معیار خالصتاً داخلی ہے؟ ایسا نہیں ہے یہ داخلی بھی ہے اور معروضی بھی کیونکہ اگر معروضی معیار نہ ہوتا تو وہ عام اپیل پیدا ہی کیونکر ہوتی اور عام اپیل تو اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب کہ ادب میں انسانی ارتقاء کے تاریخی رجحانات

یا روح عصر کی آئینہ داری کی جاتی ہے اور اگر اس وقت بھی اس کی اپیل کے کچھ لوگ منکر ہوتے ہیں تو اس کے یہ معنی کب ہوتے ہیں کہ ان کے انکار میں سچائی کا عنصر نہیں آدمی کی کہانی جمادات اور نباتات کی کہانیوں سے مختلف ہے۔ اس کی صداقت رد و کد ہی سے ابھرتی ہے۔ اس سے مزید کچھ کہنا بات کا بتنگڑ بنانا ہے۔ کیونکہ آدمی اقدار کے تصفیے میں بڑے رگڑے جھگڑے سے کام لیتا ہے اور تاوقتیکہ اسے بالکل ہتنانہ کر دیا جائے وہ اس مسئلہ پر مہذب طریقے سے بات کرنے کا اہل نہیں ہو سکتا لیکن آخر مجھے اس قدر دور جانے اور فراعین زمانہ سے ٹکر لینے کی ضرورت ہی کیا ہے۔ میں یہی تو کہہ رہا تھا۔ کہ ریاضیاتی سائنس اور ادب کی جستجو کے نہ صرف دائرے ہی مختلف ہیں بلکہ ان کی صداقتوں کی تصدیق کے معیار بھی مختلف ہیں۔ اور یہ دونوں باتیں اضافی ہیں نہ کہ مطلق۔

دوسرے یہ کہ انسانی صداقت کے جانچنے کا ایک معروضی معیار بھی ہے جو ہرچند کہ خطرناک قسم کے رگڑے جھگڑے سے آزاد نہیں تاہم یہ بات اس کی معروضیت کے دعوے میں کچھ کم اہم نہیں کہ وہ اس وقت ایک مسلمہ حقیقت کا روپ اختیار کر لیتی ہے جبکہ انسانوں کی اکثریت ان کی ہمنوا ہو جاتی ہے۔ انسانی صداقت ایک غایتی میلان کی حامل ہوتی اس غایت کو حاصل کرنے میں کسی بھی ملک کی اکثریت کو ناقابل تردید حق حاصل ہے۔ یہ بات میں نے اس لئے اٹھائی کہ آپ معنی اور صداقت معنی کے فرق کو سمجھ سکیں۔ ہر وہ کلام جو با معنی ہے صداقت معنی کا حامل نہیں ہوتا۔ صداقت کا ایک رشتہ تاریخی رجحانات سے منسلک رہتا ہے چنانچہ آپ روح عصر کی حقیقت کو نظر انداز کر کے انسانی صداقت کو ابھار نہیں سکتے ہیں۔ اسکے یہ معنی ہوئے کہ آپ جس چیز کے بارے میں بھی لکھیں اس میں روح عصر کے رشتے کو نظر انداز نہ کریں اور ایشیا میں وہ روح عصر آج صرف مغرب کے تسلط کے خلاف ہی جنگ نہیں کر رہی ہے جو ایک منفی قدر ہے بلکہ اپنی پرانی اقدار کو بھی چیلنج کر رہی ہے یہ ہے اس کی مثبت قدر۔ دنیا کا سارا اہم اور قدر آفریں ادب پرانی اقدار کو چیلنج کرنے ہی سے پیدا ہوا ہے اور جو لوگ ایلیٹ کے ایک کیرکٹر پرفراک (PRUFROCK) کی طرح یہ سوچتے ہی رہ جاتے ہیں

(DO I DARE DISTRUB THE UNIVERSE)

"کیا میں عالم کو تہ و بالا کرنے کی ہمت کر سکتا ہوں" وہ کوئی قدر آفریں ادب تخلیق نہیں کر سکتے ہیں۔

لیکن ادب صرف تنہا خیالات ہی کے بل بوتے پر قدر آفریں نہیں ہوا کرتا وہ قدر آفریں اس وقت تک نہیں ہوتا جبکہ اس میں زبان کا بھی تخلیقی تصرف نہ کیا گیا ہو۔ چنانچہ ادب کو جانچنے کا تنہا یہی معیار نہیں ہے کہ اس میں صداقت کے نئے پہلو دریافت کئے گئے ہیں کہ نہیں بلکہ یہ بھی ہے کہ آیا اس میں زبان کی ممکنہ قوتوں کا تصرف کیا گیا ہے کہ نہیں۔ اس دہرے معیار کا برتنا کوئی مشکل کام نہیں ہے۔ اگر ایک بار خیال کو زبان سے علاحدہ کرکے جانچا جا سکتا ہے تو دوسری بار اسے اس طرح بھی جانچا جا سکتا ہے کہ آیا اس کا اظہار مناسب الفاظ اور ان کی مناسب ترتیب میں ہوا کہ نہیں۔ چنانچہ ایک بڑا ادیب یا شاعر زبان اور خیال کا بیک وقت خالق ہوتا ہے اور اس ادیب کی بڑائی میں مجھے سخت شبہ ہے جسے یا تو صرف خیال کی وجہ سے بڑا مانا جائے یا صرف زبان کی وجہ سے۔ اب شاید یہ سمجھنے میں زحمت نہ ہو کہ کیونکر شاہد معنی کی جستجو الفاظ کی چاک گریبانی کے بغیر ممکن نہیں۔ شاہد معنی الفاظ کے پردے میں نہیں بلکہ الفاظ کے آئینے میں نظر آتا ہے۔ قبل اس کے کہ الفاظ خیالات کے چھپانے کا ذریعہ بنے ہیں وہ خیالات کے اظہار کا ذریعہ تھے چنانچہ اس موقع پر ہم اس چابکدستی کا ذکر نہ کریں گے جس سے بہت سے لوگ یا تو اپنے خیالات کو چھپا لیتے ہیں یا پھر غیر صداقت کو ارادتاً ایسے روپ میں پیش کرتے ہیں کہ اس پر صداقت کا دھوکہ ہوتا ہے۔ یہاں ہم الفاظ کی ذو معنویت اور حسن ابہام سے بھی بحث نہیں کریں گے۔ جن کا استعمال ضیافت طبع کے لئے کیا جاتا ہے۔ یہاں تو ہم اسی طرح کی باتیں کریں گے جو شاہد معنی کے لئے آئینے کا کام دیتی ہے۔ اس سلسلے میں ہم نے زبان کی کچھ کچھ وضاحت کی ہے جس کا نچوڑ یہ ہے کہ جوں جوں ہم تمدنی اعتبار سے ترقی کرتے جاتے ہیں اور اس کے جلو میں اپنے قوائے ذہنی کی بند کانیوں کو کھولتے جاتے ہیں۔ ہمیں اپنی روحانی زندگی کے اظہار کا زیادہ سے زیادہ موقع ملتا جاتا ہے اور اس عمل میں ہم زیادہ سے زیادہ الفاظ کے مجازی معنی پیدا کرتے جاتے ہیں۔ یہ تصرف، اسماء، افعال۔ صفات۔ وغیرہ سب میں ہوتا رہتا ہے۔

گھاس پھوس۔ ابروباد۔ برق ورعد۔ چلنا پھرنا۔ رونا دھونا۔ کھانا پینا۔ نیک و بد۔ سفید وسیاہ۔ خشک وتر۔ نرم وسخت۔ غرض کہ جتنے قسم کے بھی الفاظ ہیں وہ سب کہ سب مجازی معنوں میں بھی استعمال ہوتے گئے ہیں اور جواب تک نہیں ہوئے ہیں وہ مجازی معنوں میں استعمال ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں استعارہ ان ہی معنوں میں زبان کا خلیہ حیات ہے۔ جس کا استعمال نثر۔ نظم دونوں میں یکساں طور سے ہوتا ہے۔ اور صرف استعارے ہی کے ذریعے ہماری روحانی زندگی کے کوائف اور احوال کا اظہار ممکن ہے۔ اس سلسلے میں میں نے دوسری بات تعین معنی اور تفریق معنی کی اٹھائی ہے جس سے زبان ٹھوس اور واقعیت پسند ہوتی ہے۔ اب قبل اس کے کہ میں اردو نثر پر ایک تنقیدی نظر ڈالوں۔ زبان کے ایک اور تاریخی ارتقائی رجحان کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ کیونکہ اس کے بتائے بغیر ہمارا تنقیدی جائزہ بھرپور نہ ہوگا۔ وہ تاریخی ارتقائی رجحان سادہ جملوں سے پیچیدہ (COMPLEX) نہ کہ ژولیدہ جملوں کی طرف بڑھنے کا پایا جاتا ہے۔ پیچیدگی کا یہ رجحان دراصل زبان کے زیادہ لچکدار اور اپنی ساخت میں زیادہ آزاد ہونے کا ہے۔ ابتدائی دور کے انسانوں کو ایک چھوٹی سی بات کہنے کے لئے ایک طویل سالم جملہ کہنا پڑتا تھا۔ وہ ایک فقرے میں پورے جملے کے مفہوم کو ادا کرنے سے معذور تھے۔ کیونکہ فقروں کو پورے جملے سے جدا کرنے اور الفاظ کی بندش اور ترکیب کو پابند قانون کرنے کا کام انسان نے بہت دنوں کی ریاضت کے بعد سیکھا ہے۔ چنانچہ آج جو زبانیں کہ مہذب کہی جاتی ہیں انھیں نسبتاً غیر مہذب زبانوں پر اسی لئے برتری حاصل ہے کہ وہ آخر الذکر کے مقابلہ میں زیادہ لچکدار اور زیادہ آزاد ہیں اور اگر اردو زبان انگریزی زبان کے مقابلے میں اس معاملے میں کم تر ہے اور اگر اس حقیقت کو کوئی شخص تسلیم کرتا ہے تو اس سے اس کی اردو دشمنی ثابت نہیں ہوتی کیوں کہ تاوقتیکہ ہمیں اپنی زبان کی خامیوں اور کمزوریوں کا علم نہ ہو اور ہم زبان کے ارتقاء کے قوانین سے واقف نہ ہوں ہم اپنی زبان کو ترقی نہیں دے سکتے ہیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ یہاں یہ بات بھی ذہن میں رکھنی چاہیئے کہ ہر زبان کی اپنی ایک افتاد طبع یا (GENIUS) جینئس بھی ہوتی ہے جسے مجروح نہیں ہونے دینا چاہیئے لیکن اس جینئس کے نام پر آپ فطری اسالیب بیان اور فطری طریقۂ فکر کے ارتقاء کی راہیں روک

کر نہیں بیٹھ سکتے ہیں۔ اگر ایک قوم کے لوگ اپنے مخصوص کلچر اور زبان کے منفرد مظہر کی وجہ سے دوسری قوم کے لوگوں سے مختلف ہیں اور یہ تنوع بے شک انسان کی عالمگیر برادری میں رنگینی کا باعث ہے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ انسان اپنے جذبات اور افکار اپنی خواہشات اور احساسات اور اپنے مطالبات جسم وجاں میں یکساں نہیں ہے۔ اگر طریقہ فکر کی منطق یکساں ہے خواہ اس کا اظہار کسی زبان میں ہو تو مختلف زبانوں کی گرامر کی وجہ معقویت بھی یکساں ہے۔ فاعل کے بعد، یا پہلے، آپ فعل لاتے ہیں یا مفعول، صرف اس بنیاد پر آپ یہ نہیں کہ سکتے ہیں کہ ہماری زبان کی وجہ معقویت انگریزی زبان کی گرامر کی وجہ معقویت سے مختلف ہے۔ ان دونوں کا فارم مختلف ہے نہ کہ انکی معقویت کی بنیادیں اور یہ صحیح ہے کیونکہ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہمارے وہ اشعار بامعنی کیونکر ہوتے جن میں فاعل، مفعول اور فعل کی ترتیب بدل جاتی ہے یا جہاں ہم خیال پر زور دینے کی ضرورت کے تحت فاعل، مفعول اور فعل ان میں سے کسی ایک کو پہلے لاتے ہیں۔

ایسی صورت میں اگر کہیں کہیں انگریزی جملوں کی ساخت ہمارے انگریزی داں ادیبوں کے جملوں پر چڑھ گئی ہے یا اس کا اثر محسوس کیا جارہا ہے تو یہ کوئی ایسی چیز نہیں کہ جس سے ہماری زبان کے مسخ ہو جانے کا اندیشہ پیدا ہو جائے۔ جن لوگوں نے کھڑی بولی اور برج بھاشا کا تقابلی مطالعہ کیا ہے وہ اسے اچھی طرح جانتے ہیں کہ کھڑی بولی نے برج بھاشا سے نہ صرف الفاظ لئے ہیں بلکہ کہیں کہیں جملوں کی ساخت بھی قبول کرلی ہے۔ بجنسہ ایسا ہی اثر فارسی زبان کا اردو زبان پر ہم محسوس کرتے ہیں اور اگر برج بھاشا اور فارسی ہمارے جملوں کی ساخت کو متاثر کر سکتی تھی تو کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی کیوں نہ انگریزی زبان ڈیڑھ سو سال کے تسلط اور اپنی ہمہ گیر مقبولیت کے باعث اردو کے جملوں کی ساخت کو متاثر کرے۔ جب بھی کسی قوم کی زبان سادگی سے پیچیدگی کی طرف بڑھے گی اور اس طرح زیادہ لچکدار اور آزاد بنتی جائے گی تو اسے اپنے قدیم ڈھرے کو بھی کسی قدر چھوڑنا پڑے گا۔ اور اگر اس سے اپنی گرامر میں ترمیم و اضافہ کرنا پڑے تو اسے بھی قبول کرنا چاہیئے کیونکہ زبان پہلے ہے اور گرامر بعد میں۔ میں گرامر کا ماہر نہیں کہ میں کسی خاص ترمیم واضافہ کی طرف آپ کی توجہ فوراً مبذول

کراؤں ۔ یہ کام کوئی گرامر کا ماہر کر سکتا ہے ۔ میں تو صرف چند دشواریوں کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں ۔ مہدی حسن افادی کو غالباً سب ہی ایک صاحب طرز انشاپرداز سمجھتے ہیں لیکن اس پر بہت کم لوگوں نے توجہ دی ہے کہ ان کی تحریر انگریزی طرز کی ہے ۔ خواہ اس میں انگریزی زبان کی خوبی نہ پائی جائے ۔ مثلاً وہ حالی کی نکتہ سنجی اور سخن آفرینی کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں ۔

> "یہ ایک ہی وقت میں جہاں فطری شاعر ہیں اعلیٰ درجہ کے ناثر بھی ہیں لائف نگاری کے ساتھ نکتہ سنجی اور سخن آفرینی کا ایک خاص سلیقہ ہے ، جس نزاکت کے ساتھ ادائے خیال کے مختلف پہلوؤں سے دیکھتے دیکھتے یہ اپنا مطلب نکال لیتے ہیں کثرت مواد کے ساتھ بھی دوسرے اس قسم کے لطیف تصرفات نہیں کر سکتے ۔ طبیعت میں ایک جچا تلا خاص طرح کا مادہ ہے جو حشو و زوائد سے غرض نہیں رکھتا اور ساتھ ہی کسی موضوع بحث میں ان نکات متعلقہ کی طرف نہایت خوبصورتی سے فوری انتقال ذہن کا باعث ہوتا ہے جو دراصل اس بحث کی جان ہوتے ہیں ۔"

مہدی الافادی کے یہ دونوں جملے منطق کے اعتبار سے ناقص ہیں ۔ پہلے جملے میں نزاکت اور کثرت مواد کا تقابل بیجا ہے ۔ کیوں کہ وہ دونوں ہم جنس اشیا ء نہیں ہیں ۔ اصل تقابل حالی کے لطیف تصرفات اور دوسروں کے تصرفات کے درمیان ہے چنانچہ جملے کی ابتدا یوں ہونی چاہیئے تھی ۔ "جس قسم کے لطیف تصرفات وہ ادائے خیال کی نزاکت سے کر لیتے ہیں ۔ ویسے تصرفات دوسرے لوگ نہیں کر پاتے ہیں " اور اگر اس تقابل میں ادائے خیال کی نزاکت کو کثرت مواد کے تخالف میں بھی رکھنا مقصود تھا تو حالی کے یہاں مواد کی قلت کو بھی دکھلانا چاہیئے تھا اس وقت اس جملے کی صورت یہ ہوگی کہ مولانا حالی جس قسم کے لطیف تصرفات کم سے کم مواد کے ساتھ ادائے خیال کی نزاکت سے کر لیتے ہیں ویسے تصرفات دوسرے لوگ کثرت مواد کے ساتھ بھی نہیں کر پاتے ہیں اب یہ دیکھئے کہ ان کے آخری جملے میں کیا خامی ہے ۔ اس کا اندازہ آپ اس کی اصلاح سے کر سکتے ہیں ۔ "حالی کی طبیعت میں جچا تلا ایک خاص طرح کا مادہ ہے جو اگر

ایک طرف حشو و زوائد سے غرض نہیں رکھتا تو دوسری طرف عین واقتباس کو گرفت میں لانے میں اس قدر زود رس واقع ہوا ہے کہ وہ ہمارے ذہن کو کسی بھی زیر بحث موضوع کے ان نکات کی طرف فوراً منتقل کر دیتا ہے جو اس کی جان ہوتے ہیں۔

میں نے یہ مانا کہ اس تبدیلی سے ان کے اسلوب کی خوبی میں کوئی اضافہ نہ ہوا۔ لیکن اگر اس سے مفہوم کے برآمد کرنے میں آسانی ہوتی ہے تو پھر یہ ماننا پڑے گا کہ ان کے اسلوب میں طریق استدلال کی خامیاں تھیں جو اردو میں انگریزی کے پیوند لگانے سے پیدا ہو گئی تھیں۔ اور اگر وہ اپنے اسلوب پر کم اور طریق استدلال کے حسن یا منطق پر زیادہ زور دیتے تو کم از کم ان دونوں جملوں کو زیادہ بہتر طریقے سے لکھ سکتے تھے۔ الفاظ بذات خود سہل اور مشکل نہیں ہوتے ہیں، بشرطیکہ وہ زندہ رشتوں کے حامل ہوں اور ترک نہیں کئے جا چکے ہوں۔ وہ سہل یا مشکل اپنے منطقی رشتوں میں ہونے یا نہ ہونے کی وجہ سے معلوم ہوتے ہیں۔ انداز بیان کا الجھاؤ بہت کچھ طریق فکر کے الجھاؤ کا نتیجہ ہے۔ اگر دعویٰ موجود ہے اور دلیل نہیں تو وہ دعویٰ بھلا کیونکر با معنی ہوگا۔ اگر اسباب کا ذکر ہے اور مسبب لاپتہ ہے تو بھلا اسباب کا کیا مفہوم ہو سکتا ہے اسی طرح اگر تقابل اور تخالف کے موقع پر اس بات کا خیال نہ رکھا جائے کہ تقابل ہم جنس اشیاء اور تخالف متغایر اجناس کے درمیان ہوتا ہے تو تخالف اور تقابل کا حسن بھی جاتا رہتا ہے ہمیں اپنی تحریر و تقریر کی ان خامیوں کا احساس اسی وقت ہو سکتا ہے۔ جبکہ ہم الفاظ کے رشتوں کو حقیقی رشتوں میں تبدیل کر کے دیکھیں بعض اوقات ہم بہت سی چیزوں کو محذوف بھی کر جاتے ہیں اور ہمارا ذہن منطقی تسلسل کی طرف جست کرتا رہتا ہے لیکن جن چیزوں کو محذوف کیا جاتا ہے۔ وہ غیر اہم اور ثانوی حیثیت کی ہوتی ہیں نہ کہ اہم اور بنیادی حیثیت کی۔ فرض کیجئے کہ آپ نے اپنے کسی بیان میں کسی ایسی کڑی کو چھوڑ دیا ہے جو سببیت (CAUSALITY) کی ہے تو ہمارا ذہن اسے کیونکر پورا کر سکتا ہے۔ ایسا ہی حشر اس قسم کے بیانات کا ہوتا ہے جو یکطرفہ ہوتے ہیں اور انھیں ان کے متضاد پہلو سے متوازن نہیں کیا جاتا ہے۔ بعض جگہ جملوں میں منافات (ANTITHESIS) کا استعمال اس لئے ضروری سا ہو جاتا ہے کہ اسکے بغیر جملہ بھرپور معنی نہیں دے پاتا ہے۔ اسے آپ ایک مثال سے سمجھیں۔

غالب لکھتے ہیں۔

"بھائی میرا ذکر سنو۔ ہر شخص کو غم موافق اس کی طبیعت کے ہوتا ہے۔ ایک کو تنہائی سے نفور ہے ایک کو تنہائی منظور ہے۔ تاہل میری موت ہے۔ میں کبھی اس کی گرفتاری سے خوش نہیں رہا۔"

اب آپ ہی بتلایئے کہ غالب جنہیں حشو و زواید سے نفرت تھی اور اختصار سے الفت انہوں نے ایک معمولی سے بیان کے لئے اتنی لمبی چوڑی تمہید کیوں اختیار کی۔ کیا وہ اپنا مفہوم ایک جملے میں اس طرح ادا نہیں کر سکتے تھے۔ بھائی میرا ذکر سنو۔ تاہل میری موت ہے۔ میں کبھی اس گرفتاری سے خوش نہیں ہوا۔ اگر غالب یہ جملہ اس طرح لکھتے تو وہ مبہم ہو جاتا کیونکہ یہ معلوم نہ ہو سکتا کہ وہ تاہل کو موت یا گرفتاری سے کیوں استعارہ کرتے ہیں۔ تاہل کے بالمقابل تجرد کی پسندیدگی کا اظہار کرنا انہوں نے جو ضروری سمجھا وہ اسی لئے تھا کہ اس سے موت کا استعارہ چمک اٹھتا ہے منافات کا یہ استعمال جو جملے کو جامع اور مانع بنا دیتا ہے۔ بیانات اور مفروضات (PROPOSITIONS) کی تشریح کے لئے ضروری ہوتا ہے۔

ع "ہاں کھائیو مت فریب ہستی" میں پورا تیقن ہے۔ بات وہی منطق کی ہے اگر کہیں اثبات سے نفی کی تراوش ہوتی ہے تو کہیں نفی سے اثبات کی اور تا وقتیکہ ان دونوں کو متوازن نہ کیا جائے کسی بھی بامعنی کلمے کو محکم بالیقین نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اب یہ بات دوسری ہے کہ جب کوئی شخص منافات کے استعمال کو یونان کے سوفسطائیوں کی طرح بازی گری میں تبدیل کر دیتا ہے تو ہم اس کے اس عمل کو سوفسطائیت کہتے ہیں نہ کہ حکمت۔

اب ہم نثر کے آہنگ سے متعلق کچھ باتیں کریں گے۔ کیونکہ تا وقتیکہ ہمیں یہ معلوم نہ ہو کہ نثر اور نظم کے آہنگ میں کیا فرق ہے ہم دونوں کے آہنگ کو خلط ملط کرتے رہیں گے۔

جہاں کہیں بھی الفاظ ہیں ان کا رشتہ اصوات سے لابدی ہے۔ چنانچہ اسی بنیاد پر کچھ لوگوں نے الفاظ کو شیریں اور کریہہ کے خانوں میں اسطرح بانٹ رکھا ہے گویا وہ فطرتاً ویسے واقع ہوئے ہوں یہ نظریہ درست نہیں ہے وہ شیریں یا کریہہ کسی مخصوص

قوم کے ذوق سماعت کی بنیاد پر تصور کئے جاتے ہیں۔ وہ سارے الفاظ جو ہماری اپنی زبان میں کھپ چکے ہیں اور تلفظ اور لہجے کی درستی کی خراد پر چڑھ چکے ہیں ان کے بارے میں اس قسم کا امتیاز پیدا کرنا لسانیات کی دنیا میں ایک قسم کی نسلی منافرت پھیلانے کے مترادف ہے۔

"انہ انکرہ الاصوات الحمیر" ۔ یہ گدھے کی آواز کے لئے کہا گیا ہے نہ کسی لفظ کی آواز کے لئے۔ دیکھنا یہ ہے کہ کوئی لفظ اپنے پس وپیش کے الفاظ کی آواز کے ساتھ مل کر ایک مانوس گوش، آہنگ پیدا کرتا ہے کہ نہیں، ورنہ یہ کسے معلوم نہیں کہ مختلف زبانوں میں بعض آوازوں کے لئے حروف نہیں ہیں۔ جہانتک کہ ہماری زبان کا تعلق ہے چونکہ اسکے حروف تہجی میں عربی، فارسی، ہندی اور سنسکرت کے تقریباً سارے حروف جمع ہوگئے ہیں۔ تو پھر ان میں سے کسی آواز کے بارے میں نفرت کا اظہار کرنا درست نہیں ہے آپ ان کے اجتماع میں صوتی آہنگ ڈھونڈ سکتے ہیں اور یہ مطالبہ کر سکتے ہیں کہ انکا آہنگ جذبات اور موڈ کی نوعیت سے میل کھاتا ہوا ہو اور بے وقت کی راگنی نہ بن جائے۔ لیکن یہ مطالبہ آپ نظم سے کر سکتے ہیں جو آہنگ، وزن کی پابند ہوتی ہے۔ نثر سے موسیقی کا اتنا شدید مطالبہ کرنا درست نہیں ہے۔ اس کے دلائل یہ ہیں کہ قبل اس کے کہ نثر، اعلیٰ خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنی وہ بات چیت کی ایک زبان تھی جو نظم سے ممتاز ہو کر پراگندہ کہلاتی تھی نثر کے لغوی معنی بھی پراگندہ کے ہیں اور کم وبیش یہی لغوی معنی، انگریزی کے لفظ پروز کا بھی ہے جہاں وہ راست قسم کی غیر دل کش اور کسی وزن کے بغیر گفتگو میں استعمال کئے جانے کی ایک شئے ہے۔

چنانچہ یہی سبب ہے کہ جب نثر کو عام بات چیت کی زبان سے بلند کر کے اعلیٰ خیالات اور جذبات کے اظہار کا ذریعہ بنایا جانے لگا تو اسے دل کش بنانے کی فکر میں جہاں اور امور میں اسے شاعری سے قریب لانیکی کوشش کی گئی وہاں آہنگ کے معاملہ میں بھی نظم کے اوزان اور قافیئے کا حسن ڈھونڈھا جانے لگا مگر جب اسکا التزام شعوری سطح پر کیا جانے لگا تو اس سے جہاں نثر کی صورت بگڑی وہاں اسکی کارکردگی یا فنکشن (FUNCTION) کو بھی نقصان پہنچا اس کی وضاحت یوں ہے کہ وزن اور قافیئے کا التزام خواہ وہ ساتھ ساتھ ہو یا جدا جدا نثر کے آزادانہ بہاؤ کو روک دیتا ہے اور ہماری

توجہ کو قافیئے کے کھٹکے پر مرتکز رکھتا ہے اس سے تفہیم معنی میں انتشار پیدا ہوتا ہے۔ چنانچہ انہیں اسباب کی بنا پر ارسطو نے آج سے ڈھائی ہزار برس پہلے وزن کے التزام کو نثر کے لئے غیر فطری اور مہلک قرار دیا اور آج اسے ہر شخص نے تسلیم کر لیا ہے کہ نظم و نثر کے درمیان ایک بنیادی فرق وزن کے ہونے نہ ہونے کا بھی ہے۔ لیکن چونکہ آہنگ دونوں میں قدر مشترک بھی ہے اس لئے ارسطو کو ایک ایسی بحر کی تلاش رہی جس میں آہنگ تو ہو لیکن وزن پیدا نہ ہو سکے۔ اور اس سلسلہ میں اس نے ایک یونانی بحر (PAEN) کو منتخب کیا جو تین ہجا ہائے کوتاہ سے شروع ہوتی ہے اور ایک بلند حرف ہجا پر ختم ہوتی ہے۔ میں نے اس ذکر کو یہاں اس لئے چھیڑ دیا کہ مجھے اس کی یہ بات اردو نثر کے جملوں کو دیکھتے ہوئے بڑی بھلی معلوم ہوئی کہ جملوں کو ہمیشہ طویل حرف ہجا (SYLLABLE) پر ختم ہونا چاہئے۔ کیونکہ اس سے جملے کے اختتام کا پتہ چلتا ہے ہمارے یہاں جو افعال جملوں کے آخر میں آتے ہیں تو اس کا سبب بھی غالباً یہی ہے کہ وہ سب کے سب خواہ کسی زمانے یا صیغے سے تعلق رکھتے ہوں ایک طویل حرف ہجا پر ختم ہوتے ہیں اور شاید یہی سبب ہے کہ ہمارے یہاں اگلے زمانے میں وقفہ اندازی (PUNCTUATION) کا اصول نہ تھا ایک پورا جملہ یا اس جملے کا کوئی حصہ ختم ہوا کہ نہیں، اس کا احساس نثر کے آہنگ سے پیدا ہوتا ہے نہ کہ کوما اور فل اسٹاپ کے لگانے سے۔ اس سے یہ نہ سمجھئے کہ میں نشانات کے ذریعہ وقفہ اندازی کا مخالف ہوں۔ میں نے تو اس کا اظہار اس لئے کیا ہے کہ لوگ وقفہ اندازی کے صحیح مفہوم سے واقف ہو سکیں۔ اگر کوئی جملہ کسی طویل حرف ہجا پر ختم نہیں ہوتا ہے تو اختتام جملے کا احساس پیدا نہیں ہو سکتا ہے اور کم و بیش یہی بات ہم کسی جملے کے مختلف ٹکڑوں یا فقروں کے بارے میں کہہ سکتے ہیں۔ لٹے واؤ کے لگا دینے یا کسی ڈیش کے کھینچ دینے سے لازمی طور پر مفہوم مکمل نہیں ہوتا ہے تاوقتیکہ جملہ کا آہنگ بھی ساتھ نہ دے۔ مثال کے طور پر کسی ایک فقرے کو لے لیجئے۔ "جانے نہ کیوں"۔ لکھنے میں وہ متوازن آہنگ نہیں ہے جو "نہ جانے کیوں"۔ لکھنے میں ہے۔ چنانچہ بعض حضرات کی تحریریں جو رواں دواں اور زود فہم نہیں ہوتی ہیں اس کا منجملہ اور اسباب کے ایک سبب آہنگ کا بھی ہو سکتا ہے کیونکہ آہنگ مفہوم کو ذہن نشین کرانے میں مددگار رہتا ہے مطالعے کی

زحمت کو دور کرتا ہے اور قاری یا سامع کے ذہن کو متحرک رکھتا ہے۔ اور یہ سب کچھ غیر شعوری طور سے ہوتا ہے۔ لکھنے والے اور پڑھنے والے دونوں کی طرف سے۔ اب جبکہ آہنگ کو ہم نے نثر کا ایک ضروری جزو ٹھیرایا اور اسے نظم کے آہنگ سے ممتاز بھی کیا جو وزن کا پابند ہوتا ہے تو ایک اور بات کو دھیان میں رکھنا چاہئے جس کی طرف ارسطو کا ذہن نہیں گیا تھا اور جس پر دور حاضر کے ناقدین نے زور دیا ہے وہ یہ کہ نثر کے آہنگ کو متنوع ہونا چاہیئے۔ اسے خیالات اور جذبات کی کروٹ کے ساتھ بدلتے رہنا چاہیئے اور اس متنوع آہنگ کو نہ تو بول چال کی آہنگ سے اتنا دور ہونا چاہیئے کہ اس پر رجز کے آہنگ کا گمان ہو اور نہ اسے اس حد تک بول چال کی سطح پر ہونا چاہیئے کہ اس پر پراگندہ اور غیر ہم آہنگ نثر کا احتمال ہو۔

اب اس کے بعد وہ کٹھن فریضہ مجھ پر عائد ہوتا ہے جسے اب تک ملتوی رکھا یعنی اردو نثر کا ایک ایسا تنقیدی جائزہ جس سے اس کے عہد بہ عہد رجحانات کو واضح کر سکوں اور یہ بتاؤں کہ ہماری نثر ابھی دوسری مہذب زبانوں کی نثر کے مقابلے میں کس قدر پیچھے ہے اور ہمیں اس کو ترقی دینے کے لئے کون کون سے ذرائع اختیار کرنے چاہیئں۔ یہ ساری باتیں کافی تفصیل طلب ہیں اور اگر ہر چیز تفصیل کے ساتھ بیان کی جائے تو اس کے لئے ایک کتاب درکار ہو گی اس لئے اس موقع پر مجھ سے یہ توقع نہ کی جائے کہ میں اردو نثر کی یا تو کوئی کتھا شروع کروں گا یا اس کے تمام انشا پردازوں کے محاسن و معائب پر روشنی ڈالوں گا۔ میں یہاں اردو نثر سے اسکے صرف انہیں معائب و محاسن کو چنوں گا جن کے ازالے اور اضافے سے ہم اپنی نثر کو ترقی دے سکتے ہیں۔

یہ بات چھپی ہوئی نہیں ہے کہ سرسید تحریک کے آغاز سے پہلے اردو زبان کی نثر پر انگریزی کا اثر بالکل نہ تھا۔ ایسی صورت میں اسکی کمزوریوں اور خوبیوں کو انگریزی کی اوروہ نہیں بتلایا جا سکتا ت۔ فسانۂ عجائب کو تو خیر چھوڑیئے۔ اس کے بارے میں تو سبھی یہ کہتے ہیں کہ اس کی عبارت نہ صرف مسجع و مقفیٰ ہے بلکہ مناسبات لفظی سے بھی بھری ہوئی ہے "اگر آپ اور گھڑی بھر دیر لگاتے، تشریف نہ لاتے تو میرا طائر روح گربۂ غضب شہزادی سے مجروح ہو کر پرواز کر جاتا"۔ یہاں مرزا رجب علی بیگ سرور نے جن کی سحر بیانی کے باب میں غالب نے بھی کچھ کم گوہر فشانی نہیں کی ہے ایک کھلائے

ہوئے استعارے کو جو محاورے کی صورت اختیار کر چکا ہے یعنی روح کا پرواز کرنا اسے اس حد تک لغوی معنی اور مناسبات لفظی کی طرف موڑنا چاہا کہ وہ بے چارہ مردہ استعارہ، تجرید کے زینے سے اتر کر تشبیہ کے ایک ایسے میدان میں آیا جہاں شہزادی کے گریۂ غضب نے اس کے تمام بال و پر نوچ ڈالے "جان عالم نے کہا" یہ دوسرا جملہ ہے۔ "تم بھی کتنی عقل سے خالی حمق سے بھری ہو۔" یہ کوئی منافات کا استعمال نہ ہوا بلکہ نری سوفسطاعیت ہے کہ "خلا محال ہے قدرت کے کارخانے میں۔" مزید ان کے بارے میں کیا کہوں

مرزا رجب علی بیگ سرور نے "فسانۂ عجائب" کیا لکھا پر تصنع شاعری نثر میں کی ہاں میر امن دلی والے نے واقعی بڑی "باغ و بہار" اردو لکھی ہے کہنے کو تو بات چیت کی زبان ہے۔ لیکن دراصل وہ ایک دکان ہے جس میں نہ صرف دلی کے تمام محاورے، روزمرہ اور کہاوتیں جمع کر دی گئی ہیں بلکہ اسے وزن اور قافیئے کی مدد سے سجایا بھی گیا ہے۔ ان کے کمال سے بھلا کون روگردانی کر سکتا ہے جب کہ انھوں نے ہمیں ایسے نئے استعارے بھی دیئے ہیں۔ "جو مرد نکھٹو ہو کر گھر سیتا ہے" ۔ "گھوڑا میری ران کے نیچے پرند تھا" ۔ "جب نشہ طلوع ہوتا تو اس کی لہر میں" غرضکہ اس قسم کے بے شمار استعارے موجود ہیں لیکن بنیادی حیثیت سے ان کی نثر کی بھی اسپرٹ نظم ہی کی ہے جسے کسی کی بھی نظر دریافت کر سکتی ہے۔ "اگر خوبصورتوں کو دیکھنے کا دل میں شوق نہ ہوتا تو وہ بد بخت میرے گلے کا طوق نہ ہوتا، تو نے جان و مال سے خاطر کی اور جو کچھ اپنی بساط تھی حاضر کی۔" یہ التزام خواہ وہ سجع کا ہو یا صرف قافیہ کا پوری کتاب میں بکثرت موجود ہے جو انکے جملوں کی نحوی ترکیب پر اثر انداز ہوا ہے۔ کچھ لوگ میر امن کی گفتگو کے انداز کو دلی کی پرانی گفتگو کا انداز بتاتے ہیں۔ گویا دلی والے نثر میں نہیں بلکہ قافیوں کی زبان میں بولتے تھے۔ "جب تو وہاں سے فراغت کر کر آیا اور میرے روبرو عذر غیر حاضری کا شرمندگی سے لایا۔ میں نے تیری تشفی کے لئے فرمایا کچھ مضائقہ نہیں جب اس نے رضا دی تب آیا" ۔

بتایا جاتا ہے کہ مرزا غالب نے مراسلے کو مکالمے میں تبدیل کر دیا، اور ایک ایسی بے تکلف زبان کو جنم دیا کہ اردو کا کہیں دور دور بھی نشان اور پتہ نہیں ملتا ہے۔ میں

مرزا نوشہ کی نثر کی خوبی کا اعتراف ایک جگہ کر چکا ہوں تفریق معنی اور تعین معنی میں ان کو ایک خاص سلیقہ ہے وہ بے مزا چیزوں کا بھی مزا ڈھونڈ لیتے ہیں ۔ دریائے کوسی کے پانی کے منفرد مزے کو انہوں نے کس خوبی سے چند الفاظ میں ظاہر کیا ہے "سبک، گوارا، شیریں، اور سریع النفوذ" ۔ وہ زندگی کے ساکت سے ساکت لمحے میں بھی ایک تموج اور موج ڈھونڈ لیتے ہیں اسے خواہ انکی شوخی کہیئے یا فراست لیکن یہ کہنا کہ ان کی نثر سجع اور قافیہ کے التزام سے آزاد ہے، صحیح نہیں بیشک انہوں نے اپنے اردو کے رقعات میں اس جگر پژوہی اور کاوش کا ثبوت نہیں دیا جو ان کے فارسی کے خطوط میں ہے ۔ لیکن کیا اسی وجہ سے نہیں انکے اردو کے خطوط فارسی کے خطوط سے بہتر ہیں " خیر میں فارسی کی بات کیوں اٹھاؤں ۔ آیئے انکے اردو ہی کے خطوط کا مطالعہ کیا جائے ۔

"خلاصہ مضمون خط کا یہ کہ تو صاحب زبان ہے، زباں دان ہے، یعنی مقلد اور کاسہ لیس اہل ایران کا ہے، حاجی محمد کے کلام کو سند پکڑ، تجھے کس نے کہا کہ اس سے لڑ، تو نے سنا نہیں جو عرفی اور فیضی میں گفتگو ہوئی ہے، اور موتمن الدولہ شیخ ابو الفضل کے روبرو ہوئی ہے ۔"

اور یہ طرز ان کے ہر اس خط کا ہے جہاں کوئی بات کہنے کو تھی ۔

"قبلہ حضرت کا نوازش نامہ آیا، میں نے اس کو حرز بازو بنایا ۔ آپ کی تحسین میرے واسطے سرمایہ عز و افتخار ہے ۔ فقیر امیدوار ہے کہ یہ دفتر بے معنی نہ سرسری بلکہ سراسر دیکھا جائے، نہ پیش نظر دہرا رہے بلکہ اکثر دیکھا جائے ۔ میں نے جو نسخہ وہاں بھجوایا ہے، گویا کسوٹی پر سونا چڑھایا ہے، نہ ہٹ دھرم ہوں نہ مجھے اپنی بات کی پچ ہے، دیباچہ و خاتمہ میں جو کچھ لکھ آیا ہوں سب سچ ہے، کلام کی حقیقت کی داد چاہتا ہوں، طرز عبارت کی داد چاہتا ہوں، نگارش لطافت سے خالی نہ ہوگی، گزارش نظافت سے خالی نہ ہوگی، علم و ہنر سے عاری ہوں، لیکن پچپن برس سے محو سخن گزاری ہوں ۔"

غرض کہ اس خط میں شروع سے آخر تک قافیہ موجود ہے ۔

یہ چند اقتباسات جو بغیر کسی کاوش کے پیش کئے گئے ہیں اس بات کا کافی ثبوت

بہم پہونچاتے ہیں کہ سرسید تحریک سے پہلے ہماری نثر مسجع اور مقفیٰ انداز بیان سے اس قدر متاثر تھی کہ وہ نثر کے فطری اسلوب اور عام گفتگو کی ترکیب نحوی سے دور جا ہوتی۔ اس میں بات چیت کا انداز صرف اسی قدر تھا جس قدر کہ روزمرہ اور محاوروں سے اس کی تعمیر میں چونے اور گارے کا کام لیا جاتا ورنہ اس کی صورت بنیادی حیثیت سے نظم سے قریب تر اور نثر سے دور تر ہوتی جہاں تک داستانوں اور قصوں کے مواد کا تعلق ہے اسے کسی ایک جملے میں بیان کرنا ممکن نہیں۔ تاہم اشارتاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کا مواد حقائق سے کسی قدر دور ہوتا۔ ان کے مصنفین کسی چیز کا نقشہ کھینچنے، کسی منظر کا سماں باندھنے اور کسی واقعے کو ڈرامانے میں ید طولیٰ رکھتے تھے۔ لیکن جس حد تک وہ حقیقت کی دنیا سے دور ہوتے ان کی مصوری کے نقوش بہت زیادہ تعمیم یافتہ ہوتے۔

نثر کی اس روایت کو توڑنے اور اس کے بندھن سے آزاد ہونے میں کتنی بہت سی قوتوں کا ہاتھ تھا اور ان میں اردو صحافت، مناظراتی لٹریچر اور رقعات نویسی نے کیا کیا خدمتیں انجام دیں ہم ان ساری چیزوں پر اس وقت بحث نہیں کر سکتے ہیں لیکن اتنا بتانا بے محل نہ ہوگا کہ سرسید اور ان کے رفقاء کی نثر نگاری ایک سلسلۂ عمل کی تکمیل تھی نہ کہ کوئی معجزہ۔ بہرحال سرسید اور ان کے رفقاء نے "تہذیب الاخلاق" کے مضامین سے ایک نئی نثر کی بنیاد ڈالی۔ جسے ہم جدید نثر کہ سکتے ہیں۔ یہ نثر قافیہ اور وزن کے التزام سے بالکل آزاد ہوئی اور اس نے واقعیت اور راست گفتاری سے اپنا رشتہ جوڑا۔ سرسید ہر چیز کے معاملے میں اس کے ٹھیٹھ اور فطری ہونے کے قائل تھے۔ چنانچہ یہ دونوں رجحانات نہ صرف سرسید کی نثر میں بلکہ ان کے تمام رفقائے کار کی نثر میں بھی موجود ہیں۔ لیکن جس طرح کسی بھی نئی چیز کی تخلیق کے لئے اول اول مہنگی قیمت ادا کرنی پڑتی ہے۔ اسی طرح ہمیں اپنی نثر کو ٹھیٹھ اور فطری بنانے میں بھی اس کی دلکشی اور ادبیت کو کسی قدر قربان کرنا پڑا اودھ پنچ کے طنز نگاروں نے جہاں سرسید کی تقلید مغربیت کی مخالفت کی وہاں انہوں نے سرسید کے کھرے اسلوب نگارش کی بھی مخالفت کی۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار کی تصنیفات میں جو بہت کچھ سجع اور قافیہ لوٹ آیا ہے تو اس کا یہی سبب ہے کہ پنڈت رتن ناتھ سرشار نے اس عام عصبیت کا ساتھ دیا جو نثر میں شاعرانہ چاشنی اور ڈرامائی طرز تحریر کی پسندیدگی کے ساتھ وابستہ تھی۔ سرسید کو بھی

اس رد عمل کا احساس ہوا اور انہوں نے اپنے لائٹ ایسیز مثلاً " امید کی خوشی " اور " بحث و تکرار " وغیرہ میں انشا پردازی کے جوہر دل کھول کر دکھلائے۔ سرسید کے ان مضامین میں خواہ کچھ بھی نہ ہو ایک ہی خیال کو مختلف پہلوؤں سے دل نشین کرانے کی صرف ایک کوشش ہی ہو " او نورانی چہرے والی یقین کی اکلوتی بیٹی۔ جبکہ زندگی کا چراغ ٹمٹماتا ہے۔ جبکہ لڑائی کا وقت آتا ہے۔ تو تیرے ہی سہارے وہ کٹھن گھڑی آسان ہوتی ہے۔ " ایک پورے مضمون کا خلاصہ صرف اتنا ہی ہو۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انہوں نے پہلی بار جدید نثر میں لیریکل اظہار کا ایک اسلوب بھی وضع کیا۔ وہی سرسید جو کھری سپاٹ اور راست قسم کی نثر لکھتے تھے وہی لیریکل اظہار کی بھی صلاحیت رکھتے تھے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ جس حد تک کہ سرسید اور ان کے رفقائے کار نے حقیقت اور تخیل، راست اور بالواسطہ گفتگو اور آمد اور آورد کے درمیان ایک بنیادی تمیز پیدا کرنے کی کوشش کی، اس حد تک اس کا رد عمل بھی انہیں کے زمانہ میں شروع ہو گیا۔ آزاد جو اس تحریک کے ساتھ ہوتے ہوئے اس کے بعض میلانات سے آزاد بھی تھے۔ ان کی نثر میں اس رد عمل کا اظہار ملتا ہے۔ آزاد کی نثر اگر ایک طرف سرسید اسکول کے نثر نگاروں کی نثر کی طرح وزن اور قافیے کے التزام سے پاک ہے تو دوسری طرف وہ حقیقت شناس ہوتے ہوئے تخیل آمیز بھی ہے اسے کسی صورت سے بھی زمین بوس قسم کی تحریر نہیں قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس میں ایک تخیلی اڑان ہے۔ وہ بول چال کی راست گفتاری کو ترک کر کے تشبیہات اور تمثیلات کی دنیا میں کھو جاتے ہیں۔ یوں تو ڈپٹی نذیر احمد بھی اپنے تعلیمی اور اخلاقی ناولوں میں بڑی بامحاورہ نثر لکھتے ہیں لیکن جس حد تک کہ وہ ایک مخصوص قسم کے ادب کو اخلاق کا دشمن سمجھتے تھے وہ اپنی تحریر میں روزمرہ اور محاوروں کے بالکثرت استعمال کے باوجود جمالیاتی احساسات کی لرزش پیدا کرنے سے قاصر رہے۔ یہاں میں نے آزاد کو قدرے تفصیلی مطالعے کے لئے منتخب کیا ہے جن کو مہدی الافادی نے اردوئے معلا کا ہیرو قرار دیا ہے قبل اس کے کہ ہم اردوئے معلا کے اس ہیرو کی نثر نگاری کا تجزیہ کریں ہمیں ان کی معذوریوں اور مجبوریوں کو بھی نگاہ میں رکھ لینا چاہیئے جو اصل میں آزاد کی نہیں اردو زبان کی تھیں۔ اردو زبان کی قوت سے متعلق کیا

خوب انہوں نے ایک فقرہ چست کیا ہے۔ "کوئی پرند اپنے بازوؤں سے بڑھ کر پر نہیں مار سکتا ہے۔" اب اس پرند کی ناتوانی اور طاقت کا اعتراف انہیں کی زبانی سنیئے۔

"اردو اس قدر جلد جلد رنگ بدل رہی ہے کہ ایک مصنف اگر خود اپنے ایک سنہ کی تصنیف دوسرے سنہ کی تصنیف سے مقابلہ کرے تو زبان میں فرق پائے گا۔ باوجود اس کے وہ ابھی تک اس قابل نہیں کہ ہر قسم کے مضمون خاطر خواہ ادا کر سکے یا ہر علم کی کتاب کو بے تکلف ترجمہ کر دے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اکثر علوم اور ہزاروں مسائل علمی ممالک فرنگ میں ایسے نکلے ہیں کہ زمانہ سلف میں بالکل نہ تھے۔ اس واسطے عربی، فارسی سنسکرت بھاشا وغیرہ جو کہ اردو کے بزرگ ہیں ان کے خزانے میں بھی ادائے مطلب کے لئے لفظ نہیں ہیں"۔

زبان کے اس قید و بند میں رہتے ہوئے آزاد نے جو کچھ خدمت کی وہ یقیناً قابل قدر ہے مگر جب دور حاضر کے مصنفین کو آزاد کے اسلوب سے ڈرایا جاتا ہے اور اس سلسلے میں ان کی تحریر کو بطور نمونہ پیش کیا جاتا ہے تو اس وقت یہ کہنے میں باک نہ ہونا چاہئے کہ آزاد کا اسلوب دور حاضر کی تمدنی ضروریات کا ساتھ نہیں دے سکتا ہے۔ کیونکہ وہ ہماری زبان کے تاریخی ارتقائی رجحان کے معیار سے پست ہے۔ آزاد ایک مصورانہ دماغ کے حامل تھے

"انگریزی تحریر کے عام اصول یہ ہیں کہ جس شے کا حال اور دل کا خیال لکھئے تو اسے اس طرح ادا کیجئے کہ وہ خود وہ حالت گزرنے سے یا اس کے مشاہدہ کرنے سے جو خوشی یا غم یا غصہ یا رحم یا خوف یا جوش دل پر طاری ہوتا ہے یہ بیان وہی عالم اور وہی سماں دل پر چھا دیوے

مختصر یہ کہ وہ خارجی اور داخلی کوائف کے نقاش اور مصور تھے مگر یہ کام استعاروں کی مدد کے بغیر کیونکر ہو سکتا ہے؟ لیکن مصیبت تو یہی تھی کہ جس حد تک کہ سیدی تحریک کے اہل قلم حضرات شعرائے متاخرین کے غیر حقیقی جذبات اور دور از کار استعاروں یا مناسبت لفظی کے گورکھ دھندے یا ان کے بے اثر خیالات کے

رد عمل میں ایک نیچرل اسلوب کی بنیاد رکھ رہے تھے۔ وہ استعاروں کے استعمال سے خائف تھے۔ استعاروں کے بجائے وہ تشبیہ اور تمثیل کو پسند کرتے کیونکہ تشبیہ اور تمثیل میں وجۂ شبہ محسوس ہوتا ہے اور وہ لوگ اس بات پر ایمان رکھتے تھے کہ جب تک کہ وجۂ شبہ محسوس نہ ہو کسی مشبہ بہ کو نہ لانا چاہیئے۔ چنانچہ آزاد بھاشا کے انشا پردازی کی مدح گستری میں یہ لکھتے ہیں کہ "بھاشا کا فصیح استعاروں کی طرف بھول کر بھی قدم نہیں رکھتا ہے۔ جو جو لطف آنکھوں سے دیکھتا ہے اور خوش آوازیوں کو سنتا ہے یا جن خوشبوئیوں کو سونگھتا ہے انہیں کو اپنی میٹھی زبان سے بے تکلف بلا مبالغہ صاف صاف کہہ دیتا ہے۔" خیر یہاں تک تو ٹھیک ہے کہ وہ ایسا تھا۔ لیکن جب وہ اس کی انشا پردازی کی مثال دیتے ہیں برسات کی مصوری میں استعارے پر استعارے استعمال کرتے جاتے ہیں۔ "جامن کی ٹہنیاں آم کے پتوں میں کھچڑی ہو رہی ہیں پھولوں کا مینہ برستا ہے۔ پھل پھلاری کی بوچھار ہوتی ہے۔" اور یہ بھی کہتے جاتے ہیں کہ "بھاشا کا فصیح استعارے کی طرف بھول کر بھی قدم نہیں رکھتا۔" تو ان کی اس بات پر ہنسی بھی آتی ہے۔

ان اقتباسات سے میں یہ اثر پیدا کرنا نہیں چاہتا ہوں کہ آزاد کی تحریر میں استعارے نہیں ہیں۔ میں تو ان کے تشبیہ و تمثیل والے اسلوب کے خارجی اور داخلی محرکات کا پتہ چلانا چاہتا تھا۔ وہ اسے تسلیم کرتے ہیں کہ فارسی کے اثر سے جو استعارے اور تشبیہیں بھاشا میں آئیں۔ ان سے خیالوں کی نزاکت، ترکیب کی چستی، زور کلام اور تیزی وطراری میں اضافہ ہوا۔ انہیں شکایت تو دور متاخرین کے ان شعرا سے ہے جنہوں نے اثر اور اصلیت اپنے دور از کار استعاروں اور مناسبت لفظی اور مبالغہ آرائی کی نمائش سے ضائع کر دی۔ کیا خوب ہوتا اگر آزاد اس سلسلے میں استعارے اور تشبیہ کے فرق اور پھر دور از کار استعاروں اور مناسبات لفظی کے فرق کو بھی معلوم کرنے کی کوشش کرتے۔ اس وقت شاید وہ بھی اس نتیجہ پر پہنچتے کہ شعرائے متاخرین کی خیال آفرینی کی تہ میں کسی نئے استعارے کا استعمال نہ تھا بلکہ رسمی استعاروں کو مناسبات لفظی کی دھن میں لغوی معنی کی طرف لوٹانے کا رجحان تھا۔ وہ معنی و مطالب کی دنیا چھوڑ کر الفاظ کی نگری میں آبسے تھے۔ بس اسی شئے نے ان کے کلام سے اثر اور اصلیت کو

ضائع کر دیا۔ بہر حال جس حد تک کہ آزاد کا علم، فلسفۂ لسان و بیان کا محدود تھا اور جس حد تک کہ وہ اشیا۔ اور ان کے رشتوں کی مصوری کو فوٹوگرافی کے ہم معنی تصور کرتے وہ ایک ایسے طرز بیان میں گھر کے رہ گئے جس کی ذہنی سطح دور حاضر کے طرز بیان کی ذہنی سطح سے پست تھی۔ ان کی تحریر میں واقعیت اور فینسی کی مصورانہ خصوصیات دونوں ہی موجود ہیں وہ ایک نکتہ کو ایک دائرے میں پھیلا کر بیان کرتے ہیں۔ تشریح و توضیح سے کام لیتے ہیں لیکن حقیقت بینی، جلائے ذہنی اور اختصار و جامعیت کی خصوصیات ان کی نثر میں کم ہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ وہ بزم ادب کی مصوری اور ذوق ادب کی بازیابی میں تو کامیاب رہے لیکن ادب کے اقدار کی جستجو نہ کر سکے۔ چنانچہ ان کا طرز بیان رزم و بزم کی مصوری میں تو کسی حد تک کامیاب ہے کیونکہ وہاں تشبیہ و تمثیل کا جادو چل جاتا ہے۔ آخر استعارہ بھی تو تشبیہ و تمثیل ہی سے نکلا ہے۔ لیکن جب وہ اپنے اس فن کو تنقید کی دنیا میں الفاظ و معنی کے رشتوں کو متعین کرتے وقت بروئے کار لاتے ہیں۔ تو ان کی مصوری ہماری تنقیدی آگہی کو چھونے سے قاصر رہتی ہے۔ سودا کے بارے میں لکھتے ہیں۔ "کلام زور مضمون کی نزاکت سے ایسا دست و گریباں ہے جیسے آگ کے شعلے میں گرمی اور روشنی" (تشبیہ) بندش کی چستی اور ترکیب کی درستی سے لفظوں کو اس دروبست کے ساتھ پہلو بہ پہلو جڑتے ہیں، گویا ولایتی طپنچے کی چابیں چڑھی ہوئی ہیں۔" (تمثیل) کیا یہ جملے کلاسیکی جملوں کی حیثیت سے ایک زمانے تک ہمارے سامنے پیش نہیں کئے گئے۔ اور ہم نے انکی تعریف نہیں کی لیکن آج وہ جملے تشبیہ و تمثیل کی حدود میں رہنے کے باعث ہماری تنقیدی آگہی میں کوئی اضافہ نہیں کر پاتے ہیں۔ اس کے برعکس جب وہ یہ لکھتے ہیں۔

"ان کی طبیعت ایک ڈھنگ کی پابند نہ تھی سنئے سے نئے خیال اور چٹختے قافیے جس پہلو سے جمتے دیکھتے تھے جما دیتے تھے۔" تو صرف ایک استعارے سے جو لفظ "چٹختے" میں ہے وہ قافیے کی معنی آفریں پر روشنی ڈال دیتے ہیں۔ لیکن ایسے استعارے آزاد کے ہاں عام نہیں ہیں ان کے ہاں عام تو وہی تشبیہ و تمثیل ہے یا پھر ایسے روایتی استعارے جو آج بے معنی ہو چکے ہیں۔ اشعار کو دیکھو کہ موتی پروئے ہیں اور کلیات ایک دریا ہے کہ اقسام جواہر سے بھرا ہوا ہے۔

اگر بیان میں دلکشی پیدا کرنے کے آج بھی یہی معنی ہیں کہ ہم استعاروں سے تشبیہات کی طرف اور تمثیلات اور معنی آفرینی سے الفاظ کی بازیگری کی طرف لوٹ جائیں تو اسکے یہ معنی ہونگے کہ ہم نے نہ تو دور حاضر کی اسپرٹ اور اس کے مطالبات کو سمجھا ہے اور نہ زبان اور بیان کی لطافت اور اس کے تاریخی ارتقاء کو جانا ہے۔ بیان میں دل کشی ناگزیر الفاظ کے ذریعے معنی کو متعین کرنے اور ان کے باریک سے باریک فرق کو ظاہر کرنے اور نئے سے نئے استعاروں کی مدد سے صداقت معنی کے نہ در نہ حجابات کے اٹھانے سے پیدا ہوتی ہے نہ کہ گھڑے گھڑائے فقروں کی اوٹ میں وزن اور قافیہ سے لطف لینے یا پٹے پٹائے محاوروں کے داؤپیچ سے اپنی کم ہنری کو چھپانے سے چونکہ یہ دنیائے معنی دنیائے حرف وصوت کے ساتھ پیوستہ ہے اس لئے حسن معنی کی سج دھج وہی نکھار پاتا ہے جو بیک وقت حرف وصوت کی دنیا میں بھی نئے سے نئے تصرفات کرتا ہے۔ یعنی نئے سے نئے استعارے وضع کرتا ہے اور پرانے استعاروں کو نئے معنی کا حامل بناتا ہے۔ اس کوشش میں عظیم اور اوسط دونوں درجے کی تخلیقات آتی رہیں گی۔ لیکن جب ان میں سے کسی ایک کو دوسرے پر فوقیت دینی ہوگی تو لون جائی نس (LONGINUS) کے اس قول کو یاد رکھنا ہوگا۔ اگر کسی بڑی تخلیق میں چند خامیاں ہیں تو وہ اس درجے کی تخلیق سے بدرجہا بہتر ہے جو نوک پلک سے درست ہے لیکن کم سواد ہے۔ چنانچہ اگر ہم نے دور حاضر کی نثری تخلیقات سے کوئی مثال نہیں دی ہے تو اس کا سبب یہ نہیں ہے کہ اس دور کا کارنامہ بحیثیت مجموعی سرسید، حالی، شبلی، آزاد، اور ڈپٹی نذیر احمد وغیرہم کے کارناموں سے کم تر ہے بلکہ یہ ہے کہ دور حاضر کی بیشتر نثری تخلیقات اوسط درجہ کی ہیں۔ مزید اس سلسلے میں کیا کہوں ہمارے کچھ ادیب ایسے ہیں جو صرف روزمرہ اور محاوروں کی سج دھج کو دلکشی کا ذریعہ سمجھتے ہیں تو کچھ ادیب ایسے ہیں جو قدیم ادب سے خاطر خواہ واقف نہ ہونے کے باعث اردو زبان کے تمام ذخیرہ الفاظ کا تصرف نہیں کر پاتے ہیں۔ چنانچہ جب کبھی اردو کے ایم اے اور انگریزی کے ایم اے پاس، تنقید نگاروں کے درمیان لڑائی ہو جاتی ہے تو انگریزی والے یہ کہتے ہیں کہ میاں خیال تو ہم مولوی فقیر علی سے سیکھنے سے رہے۔ رہ گیا ان کا بیان تو وہ بھی وقت کی ضرورتوں سے بہت دور جا پڑا ہے اور جب اس کے جواب میں

اردو والے کسی بزرگ کی سادگی بیان کو درمیان میں لاتے ہیں تو بیچارے انگریزی والے اس کے جواب میں اور کیا کہہ سکتے ہیں۔ خطائے بزرگاں گرفتن خطاست

اس سادگی سے کیا فائدہ جس سے کوئی نغمہ صداقت نہ پھوٹے اور ان الفاظ کے لغوی وجود سے کیا حاصل جو تعین معنی اور تفریق معنی میں گونگے رہ جائیں۔ الفاظ کی دلربائی لغوی معنوں میں کم اور انکے مجازی معنوں میں زیادہ ہوتی ہے۔

("نیا دور" کراچی ۔۱۹۵۷ء)

منشی پریم چند بہ حیثیت ناول نگار

اگر ایک طرف یہ صحیح ہے کہ آرٹسٹ پیدا ہوتا ہے نہ کہ بنتا ہے تو دوسری طرف یہ بھی صحیح ہے کہ اس کی فطری صلاحیتیں اس وقت تک بروئے کار نہیں آتی ہیں جب تک کہ وہ کلچر حاصل نہ کرے ۔ اس حقیقت کا اعتراف چیخوف کے ایسے ایک بڑے آرٹسٹ نے کیا ہے جس کی فطری صلاحیتوں میں کسی کو بھی شبہ نہیں رہا ہے ۔ کچھ لوگوں کو یہ کلچر موافق حالات میں پیدا ہونے کے سبب سے آسانی سے حاصل ہو جاتا ہے اور کچھ لوگوں کو ناموافق حالات میں پیدا ہونے کے سبب، اسے حاصل کرنے میں بڑی جدوجہد کرنی پڑتی ہے ۔ چنانچہ چیخوف لکھتا ہے کہ مجھے اس کلچر کے حاصل کرنے میں جو ٹالسٹائی اور ترگنیف کو اعلیٰ اور امیر گھرانے میں پیدا ہونے کے باعث قدرت کی طرف سے عطیے کے طور پر ملا تھا، بڑی جدوجہد کرنی پڑی، اپنی غلامی کے خون کو قطرہ قطرہ باہر نچوڑنا پڑا ۔ اسی طرح منشی پریم چند کو بھی کلچر کے حاصل کرنے میں بڑی جدوجہد کرنی پڑی، کیونکہ وہ بھی ایک بہت ہی معمولی گھرانے میں پیدا ہوئے تھے ۔ ہندوستانی سماج میں صدیوں پرانے جاگیردارانہ نظام کے انمٹ اثرات کے تحت زندگی کی جن قدروں پر زور دیا جاتا رہا ہے ۔ ان کا تعلق اخلاقیات سے رہا ہے نہ کہ سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی سے ۔ اس کلچر میں سائنس کی اہمیت بہت ہی کم اور اخلاقیات کی زیادہ رہی ہے ۔ پریم چند اپنے اسی کلچر سے متاثر تھے ۔ وہ چیخوف کی طرح یہ کہنے سے قاصر تھے کہ "کسی ایک بجلی گھر کا کھلنا انسانیت کے حق میں اس سے کہیں زیادہ مفید ہے کہ ساری دنیا گوشت ترک کر کے سبزی ترکاری پر جینے لگے ۔" ان کی نگاہ میں تو وہی پرانی اخلاقی قدریں، عفت و عصمت، خلوص و وفا، ایثار و قربانی، محبت اور اخوت ہی زندگی کی اعلیٰ قدریں تھیں ۔ اس سے یہ بھی نہ سمجھنا چاہیئے کہ وہ سائنس یا مشین کے بالکل ہی مخالف تھے ۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ وہ سرمایہ دارانہ نظام کے مشینی کلچر یا صنعتی کلچر کو ان اخلاقی اقدار کے حق میں سم قاتل سمجھتے تھے ۔ چنانچہ اسی صنعتی کلچر کی کاٹ میں جس کے ہیبت ناک سائے گاؤں گرام میں پھیلتے جا رہے تھے انہوں نے اخلاقی تعلیم اور سماجی سدھار کا مشن

اختیار کیا۔ انگریزی حکومت کے زمانے میں جو سیاسی غلامی کا زمانہ تھا اس سماجی سدھار اور اخلاقی تعلیم کا پرچار مختلف منزلوں سے گزرا ہے۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے بجز چند روشن خیال امراء کے جو، جرمی بنتھم اور مِل اور فرانسیسی انقلاب کے خیالات سے متاثر ہوئے تھے، عوام عام طور سے مغرب کے مخالف تھے۔ لیکن ۱۸۵۷ء کے بعد جب انگریزوں کے خلاف بغاوت ناکام ہو گئی اور انگریزی عملداری زیادہ سے زیادہ مستحکم اور اٹل نظر آنے لگی تو وہ نیا متوسط طبقہ جو انگریزی تعلیم سے بہرہ ور ہو چلا تھا، مشرق و مغرب کے درمیان ایک سمجھوتہ ڈھونڈھنے لگا تھا۔ لیکن بیسویں صدی میں بالخصوص ۱۹۰۶ء کے بعد جب کہ جاپان کو مغرب کی ایک بڑی طاقت یعنی زار شاہی روس کے خلاف فتح حاصل ہوئی تو اس صورت حال میں پھر تبدیلی پیدا ہونے لگی۔ یہ خیال عام طور سے پھیلنے لگا کہ مغرب کی غلامی ہمارا کوئی اٹل مقدر نہیں ہے اور جس طرح کہ جاپان نے مغرب کو شکست مغرب ہی کے علوم و فنون سیکھ کر دی ہے اسی طرح یہ کام ہم بھی کر سکتے ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ یہ سوچ بہت دنوں تک ہندوستان میں غالب رہی ہے۔ لیکن پہلی جنگ عظیم کے بعد جب روس نے سرمایہ دارانہ نظام ہی کا تختہ الٹ دیا تو جہاں دنیا کے اور ملک اس سے متاثر ہوئے اسی طرح ہندوستان بھی اس روسی انقلاب سے متاثر ہوا۔ چنانچہ علامہ اقبال، ٹیگور اور منشی پریم چند یہ تینوں ہی اس انقلاب سے متاثر ہوئے۔ جس کا اظہار ان کے یہاں اس طرح ہوتا ہے کہ ان تینوں ہی نے سرمایہ داری نظام کو انسانی اور اخلاقی اقدار کے نقطہ نظر سے مسترد کر دیا اور ایک نئے انسانی معاشرے کی تشکیل اور اس کی آئیڈیلوجی کا خواب دیکھنے لگے۔ لیکن ان کا یہ خواب سوویٹ روس کی طرح کے سوشلزم کا نہ تھا، بلکہ ایک تصوراتی قسم کی روحانی سوشلزم کا تھا جس کی کوئی ایک جھلک انہیں ماضی کے اس تصوراتی عہد میں ملتی جب کہ انسان قبائلی دور میں تھا یہ نظریہ مکمل طور سے ماضی کی طرف لوٹنے کا نہ تھا، جیسا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔ بلکہ حال کی اصلاح مذہبی یا پرانی اخلاقی اقدار سے کرنے کا تھا۔ پریم چند کا رویہ صرف خواب و خیال کی دنیا میں رہنے یا سیاست سے علاحدگی کا نہ تھا جیسا کہ قرون وسطیٰ کے ہمارے صوفی اور سنت شعراء کا تھا، بلکہ عملی طور سے اپنے آئیڈیل کو عملی جامہ پہنانے کا تھا۔ عمل کا یہ نیا عنصر جو ہمارے ان شعراء اور ادیبوں نے اپنے اپنے فن میں داخل کیا، اس

سے ان کا فن اتنا متحرک ہو گیا کہ اس پر انقلابی ہونے کا گمان ہوتا ہے۔ چونکہ صرف منشی پریم چند زیرِ بحث ہیں اس لئے میں انہیں کے انقلابی عمل کی ٹکنیک سے بحث کروں گا۔ دنیا کا کوئی بھی انقلابی عمل ایسا نہیں ہے جو اپنے اندر تصادم اور تشدد کا تصور مضمر نہ رکھتا ہو۔ منشی پریم چند کے ساتھ دشواری یہ تھی کہ وہ انقلابی عمل عدم تشدد کے ساتھ ساتھ چاہتے تھے، جو گاندھی جی اور ٹالسٹائی کی ٹکنیک تھی یہ ایک کھلا ہوا تضاد تھا جس سے یہ تینوں ہی دوچار ہوئے تھے۔ چنانچہ گاندھی جی کا آخر عمر میں سیاست سے علیحدگی کا بنیادی سبب یہی تھا کہ وہ اپنی نام نہاد غیر متشدد اسٹیٹ کا تشدد اپنے سر پر لینا نہیں چاہتے تھے۔ منشی پریم چند نے اس تضاد سے بچنے کا راستہ یہ نکالا کہ وہ مظلوم کو ظالم سے یا ممولے کو شاہین سے ٹکرانے کے بجائے ظالم میں نفسیاتی یا روحانی تبدیلی کا عمل پیدا کر دیتے ہیں۔ وہ ظالم کو اپنے کیفرِ کردار تک پہونچاتے ہیں۔ لیکن وہ اسے روحانی اذیت میں مبتلا کرتے ہیں جو اس کی تطہیر کا باعث ہوتا ہے نہ کہ اس کا کفن دفن مظلوم سے کرواتے ہیں۔ تصوراتی سطح پر یہ نظریہ بڑا ہی انسانیت نواز اور پیارا معلوم ہوتا ہے لیکن اس نظریے کی کمزوری اس وقت ظاہر ہوتی ہے جب ہم ظلم کی حقیقت تک پہونچتے ہیں۔ ظلم دو قسم کے ہوتے ہیں ایک تو وہ جسے سوسائٹی نے روا یا جائز قرار دے رکھا ہے اس سے تجاوز کرنا بدعت یا رواج شکنی ہے دوسرا ظلم وہ ہے جس کی بنیاد خود سوسائٹی کے نظام میں ہوتی ہے وہاں انسان رحمدل، پاک باز اور عادل ہوتے ہوئے بھی ظلم کا مرتکب ہوتا ہے خواہ وہ اسے ظلم نہیں بلکہ عین حق ہی سمجھ کر کیوں نہ کرتا ہو اول الذکر قسم کے ظلم کے معاملے میں تو پریم چند کی ٹیکنک چل سکتی ہے۔ اور اسی ٹکنیک کے تحت دنیا کے تمام اخلاقی اور مذہبی لٹریچر معرضِ وجود میں آئے ہیں لیکن آخر الذکر قسم کے ظلم کے بارے میں وہ ٹکنیک بھلا کیونکر چل سکتی ہے کیونکہ وہاں تو عدل و انصاف، حقوق و فرائض اور اخلاق کے سارے معیار ہی متصادم ہو جاتے ہیں منشی پریم چند پر یہ اعتراض نہیں ہے کہ وہ نیکی کا راستہ عدم تشدد اور نفسیاتی تبدیلی سے کیوں سمجھاتے ہیں بلکہ یہ ہے کہ وہ ظلم کو انسانی فطرت سے خارج میں ملکیت کے رشتوں یا سماجی رشتوں میں نہیں دیکھ پاتے ہیں۔ سماجی روابط کا ایک مقررہ پیٹرن جو کسی وقت عین عدل و انصاف اور حق پر مبنی نظر آتا ہے۔ وہی ایک زمانے میں سماجی

رشتوں کے بدل جانے سے ظلم کا نظام بن جاتا ہے۔ لیکن منشی پریم چند اس طرح نہیں سوچتے۔ اس کے برعکس ان کا یہ خیال ہے کہ ظلم انسان کا ایک روحانی روگ ہے جو اسے اس لئے لگ جاتا ہے کہ اس کی فطری نیکی کا جذبہ سو جاتا ہے۔ اور اگر اس کے اس جذبے کو اخلاق تعلیم سے بیدار کر دیا جائے تو وہ اس مرض سے نجات پا سکتا ہے۔ یہ ٹکنیک اول الذکر والے ظلم کے روگ میں تو کسی حد تک یقیناً کارگر ہو سکتی ہے کہ وہاں صرف جادۂ اعتدال پر قائم رہنے کی بات ہوتی ہے لیکن آخر الذکر والے ظلم میں یہ ٹکنیک کارگر نہیں ہو سکتی ہے کیونکہ یہاں زندگی کے سارے اقدار کے بدلنے کی بات ہوتی ہے اور آجتک ایسا دیکھنے میں نہیں آیا ہے کہ کسی سوسائٹی نے اپنے تمام اقدار حیات کو بلا کسی تصادم اور تشدد کے صرف نیکی کے جذبے سے بدل دیا ہو۔ ایسی صورت میں اگر ان کے ناقدین ان کی اس ٹکنیک کو ناشناس حقیقت بتاتے ہیں تو یہ غلط نہیں ہے۔ لیکن اس سے منشی پریم چند کی حقیقت نگاری پر کوئی بڑا حرف نہیں آتا ہے، کیونکہ وہ اپنے اس طریق کار کے باوجود نہ تو ظالم کے تشدد سے آنکھیں چراتے ہیں اور نہ اس کے ظلم پر کسی قسم کا پردہ ڈالتے ہیں۔ حقیقت نگاری کا بڑا کام سماجی حقیقت کے تضادات کو بے نقاب کرنا ہے اور انہیں ان کے ایک دوسرے کی نفی کرنے والے منطقی منتہا تک پہونچانے کا ہے یہ کام منشی پریم چند بہ حسن وخوبی انجام دیتے ہیں، اور سماجی حقیقت کو بدلنے والی ان کی غیر متشدد ٹکنیک ان کے اس عمل میں حارج نہیں ہوتی ہے۔ اس لئے ان پر کسی اس قسم کے سمجھوتہ بازی کا الزام عائد نہیں کیا جا سکتا ہے کہ وہ سماجی حقیقت کے تضادات کو ان کے منطقی منتہا تک پہونچانے کے بجائے ان کے درمیان سمجھوتہ کروا دیتے ہیں۔ لیکن چونکہ ان کا آرٹ بنیادی حیثیت سے اخلاقی ہے اور انہوں نے اپنی ان اخلاقی قدروں کا کوئی سائینٹفک تجزیہ نہیں کیا بلکہ ان کی روایتی نرمی اور سندرتا ہی کو ملحوظ خاطر رکھا اس لئے بہت سی قدروں میں وہ خاصے قدامت پسند بھی رہے۔ عصمت وعفت ایثار وقربانی کچھ عورتوں ہی کے لئے فرض نہیں ہے بلکہ مردوں کا بھی فرض ہے اور کوئی وجہ نہیں ہے کہ اگر مرد اپنے ان فرائض کو پورا نہیں کرتا ہے تو عورت اپنے اس فریضے کو ضرور پورا کرے۔ مگر منشی پریم چند اس مساوات کو دیکھنا نہیں چاہتے۔ ان کا یہ خیال ہے کہ عورت کا کام مرد کی سیوا کرنے اور اسے ماں کا پیار

دیتا ہے اور جب یہ چیز مرد کو اپنی پتنی سے نہیں ملتی ہے تو وہ پھر دوسری عورتوں کی طرف متوجہ ہونے لگتا ہے۔ چنانچہ "میدان عمل" میں امر کانت سکھدا کے ہوتے ہوئے سکینہ سے عشق کرنے لگتا ہے تو اس کا سبب وہ یہی بتاتے ہیں کہ سکھدا نے امر کانت کو اپنی سیوا سے رام نہیں کیا۔ پریم چند کے اس نقطہ نظر کی قدامت پسندی ظاہر ہے۔ لیکن چونکہ یہ زمانہ آزادی نسواں کا تھا، اور یہ تحریک ازدواجی زندگی کی پرانی قدروں کو متزلزل کر رہی تھی اس لئے وہ مردوں کو بھی اپنے فرائض کی طرف متوجہ کرتے ہیں، "بازار حسن" میں سمن کی بے راہ روی کی بھاری ذمہ داری اس کے شوہر ہی کے کندھوں پر ڈالی ہے اور اسی سے سمن کے گناہوں کا پراشچت یعنی کفارہ بھی ادا کروایا ہے۔ لیکن اس سے عورتوں کے بارے میں ان کا قدامت پسند نظریہ جو ہندوستانی سماج کی روایتی قدروں سے متعین ہوا تھا، نہ تو چھپ پاتا ہے اور نہ آگے چل کر اس میں کوئی بنیادی تبدیلی ہی پیدا ہوتی ہے۔ "گئودان" میں مسٹر مہتا کے ایسا روشن خیال آدمی جو سماجی سدھار کا رسیا ہے اور جس کے افکار کے ساتھ منشی پریم چند کو بڑی ہم آہنگی حاصل ہے، عورت کی فطرت اور اس کی سماجی پوزیشن کے بارے میں جو کچھ کہتا ہے اس سے ان کا نقطۂ نظر اور بھی زیادہ واضح ہوتا ہے۔

> "میرے ذہن میں عورت وفا اور ایثار کی مورت ہے جو اپنی بے زبانی اور اپنی قربانی سے اپنے کو بالکل مٹا کر شوہر کی روح کا ایک جزو بن جاتی ہے قالب مرد کا ہوتا ہے مگر جان عورت کی ہوتی ہے۔ آپ کہیں گے مرد اپنے کو کیوں نہیں مٹاتا، عورت ہی سے کیوں یہ امید کرتا ہے۔ مرد میں وہ سکت ہی نہیں ہے۔ وہ اپنے کو مٹائے گا تو کچھ نہ رہ جائے گا۔ وہ کسی گپھا میں جا بیٹھے گا اور حال و قال کا خواب دیکھنے لگے گا۔ اس میں جلال کی زیادتی ہے۔ وہ اپنے گھمنڈ میں یہ سمجھ کر کہ وہ عقل کا پتلا ہے سیدھا خدا میں جذب ہونے کا تصور کیا کرتا ہے۔ عورت زمین کی طرح صبر و سکون اور برداشت کرنے والی ہستی ہے۔ مرد میں عورت کے اوصاف آجائیں تو وہ مہاتما بن جاتا ہے اور عورت میں مرد کے گن آجائیں تو وہ بدکار بن جاتی ہے۔"

یہاں یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ مسز مہتا طلاق کے سخت مخالف ہیں۔ وہ شادی سے پہلے عورت مرد کو ایک دوسرے کے پسند کرنے کی آزادی تو دیتے ہیں لیکن شادی کے بعد انہیں طلاق دینے یا لینے کی آزادی نہیں دیتے ہیں۔ چنانچہ انہیں خیالات سے ہم آہنگ ہوتے ہوئے اس ناول میں مالتی اور مسز کھنا کے کردار کا جو مقابلہ کیا گیا ہے۔ اس میں فضیلت، وفا اور ایثار کی مورت، مسز کھنا ہی کو دی گئی ہے۔ جو اپنی خودی کو اس حد تک مٹا ڈالتی ہے کہ وہ مسز کھنا کے ہاتھوں پٹتی ہے پھر بھی وہ ان سے جدا ہونے کا نام نہیں لیتی ہے۔ اس کے برعکس مس مالتی جو ولایت کی تعلیم یافتہ ایک لیڈی ڈاکٹر ہے اپنے کو بہت کچھ مسز مہتا کے رجعت پسندانہ خیالات کے سانچے میں ڈھالنے کے باوجود ان سے شادی کرنے سے انکار اس لئے نہیں کرتی ہے کہ وہ ان کے جذبہ رقابت کی حیوانیت سے سخت نفرت کرتی ہے بلکہ اس کا حیلہ یہ پیش کرتی ہے کہ سماج کو مسز مہتا کی خدمات کی ضرورت ہے اگر وہ بال بچوں کے جھمیلے میں پڑ گئے تو اپنی اس خدمت کو پوری طرح انجام نہیں دے پائیں گے۔

مس مالتی اور مسز مہتا کے تعلقات کی کشمکش یہ تھی کہ مس مالتی مسز مہتا کی شریک حیات بننا چاہتی تھی لیکن وہ ان کے حق ملکیت سے آزاد بھی رہنا چاہتی تھی، چونکہ منشی پریم چند کے دھرم میں اس کا کوئی حل نہ تھا، اس لئے انہوں نے اس سے گریز اختیار کرنے کے لئے مس مالتی کا یہ فلسفہ نکالا کہ دیش بھگتوں کے لئے اکیلا ہی رہنا مستحسن ہے۔

اس طرح کا گریز کئی اور جگہوں میں بھی اختیار کیا گیا ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ وہ اس مسئلہ کو بمع اس کے اندرونی تضاد، پیش کرنے کی ہمت تو رکھتے ہیں۔ اور کچھ دور تک ان تضادوں کو متصادم بھی دکھلاتے ہیں۔ لیکن جب وہ ایک دوسرے کی نفی کرنے والی یا فیصلہ کن منزل میں داخل ہونے کے قریب ہوتے ہیں تو وہ اس عمل کے تشدد سے خوف کھا کر کوئی راہ فرار ڈھونڈنے لگتے ہیں۔ "میدان عمل" میں جہاں عمل ہی عمل ہے جب امر کانت جیل جاتا ہے اور وہاں وہ اپنے عمل کے تشدد پر غور کرتا ہے تو اس کا ضمیر سر جھکا کر یہ دعا کرنے لگتا ہے کہ "بھگوان مجھے کچھ نہیں سوجھتا ہے۔" اور جب اسے خیر و انصاف کی اس لڑائی میں نینا کے مارے جانے کی خبر ملتی ہے تو پھر اسے

چاروں طرف مشیت لیزدی کے ہی جلوے نظر آنے لگتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جب وہ جیل سے باہر آتا ہے تو بجائے اس کے کہ وہ راہ عمل پھر اختیار کرے اور حق و انصاف کی لڑائی کو کسی فیصلہ کن نتیجے تک پہونچائے وہ اپنے پورے کنبے کے ساتھ میدان عمل چھوڑ کر ہردوار کی راہ اختیار کرتا ہے۔ اور یہ امرکانت وہی ہے جس نے اس کڑی آزمائش میں پڑنے سے پہلے کبھی یہ بھی کہا تھا کہ "انسان خدا آفریدہ نہیں ہے انسان ارتقاء کی منزل کا ایک نام ہے۔"

ممکن ہے کچھ لوگوں کا یہ خیال ہو کہ ایسا اس لئے ہے کہ وہ اہنساوادی تھے، اس لئے ان کے اہنسا کی مزید وضاحت کی ضرورت ہے۔ "گوشۂ عافیت" "چوگان ہستی" "میدان عمل" اور "گئودان" ان میں سے کوئی بھی ایسا ناول نہیں ہے جہاں ظلم کی مخالفت اور مدافعت میں انسان کو لہو سے تر بہ تر نہ دکھایا گیا ہو اور ظالم کو اپنی جگہ سے پیچھے نہ ہٹنے پر اسے دھکا نہ دیا گیا ہو۔ ایسی صورت میں یہ سوچنا کہ وہ قوت کے استعمال اور اس کے نتیجے میں تشدد کو بالکل ہی ناپسند کرتے تھے، صحیح نہیں ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ وہ ظالم کے دل میں نیکی کا جذبہ بیدار کئے بغیر اسے موت کے گھاٹ اتارنا، حق و انصاف کے خلاف تصور کرتے تھے۔ ان کے اس اہنسا کی ٹکنیک یہ ہے کہ وہ پہلے ضمیر انسانیت کی عدالت میں دکھی انسانوں کا استغاثہ لاتے ہیں۔ ظالم کو مجرم قرار دیکر اسے اعتراف جرم اور استغفار پر مجبور کرتے ہیں۔ اگر وہ اس طریق کار سے درست ہو جاتا ہے اور اس کا روحانی روگ دور ہو جاتا ہے تو وہ اسے اپنی برادری میں لے لیتے ہیں ورنہ اس کے خلاف ریوالور اور بندوق سبھی کچھ استعمال کرتے ہیں۔ ان کے اہنسا کی یہ ٹکنیک گاندھی کے اہنسا کی ٹکنیک سے مختلف ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کا ذہن کانگریس کے گرم دل اور دوسری انقلابی جماعتوں کی انقلابیت اور ان کے ٹالسٹائین اخلاق اور اہنسا کے درمیان بٹ کر رہ گیا تھا۔ وہ "گوشۂ عافیت" میں سوویٹ روس کے انقلاب کا خیر مقدم کرتے ہیں۔ لیکن سماجی حقیقت کو منقلب کرنے والی ٹکنیک کو اختیار نہیں کرتے ہیں۔ شاید اس کا یہ سبب ہو کہ ان کی واقفیت سوویٹ روس اور اشتراکیت کے فلسفے کے بارے میں بڑی محدود رہی ہو۔ جیسا کہ گئودان میں ایک اشتراکی صحافی پنڈت اونکار ناتھ کے خیالات کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے۔ بہرحال ان کا

نقطہ نظر سماجی ترقی سے متعلق کہیں بھی سائنٹیفک قسم کا نہیں ہے۔ وہ سرمایہ دارانہ نظام کی تکنیکل ترقی اور اس کی مشینی قوت سے پیدا ہونے والی فلاح و برکت کے دیکھنے سے قاصر ہیں۔ انہیں اس نظام کے بڑھتے اور پھیلتے ہوئے سائے میں تو صرف یہ نظر آتا ہے کہ اس نے جہاں بھی ڈیرا ڈالا، وہاں کی اخلاقی قدروں کو تباہ و برباد کر کے بدکاری کو ہوا دی ہے۔

سورداس "چوگان ہستی" میں اپنی بنجر اور اوسر زمین کو بھی کسی صنعتی کام کے لئے اس لئے بیچنا نہیں چاہتا ہے کہ اس سے بدکاری پھیلتی ہے اس کے برعکس وہ اس جگہ پر مندر اور دھرم شالہ بنوانے کا خواہشمند ہوتا ہے۔ چونکہ پریم چند کو اس کے کردار سے مکمل ہمدردی حاصل ہے۔ اس لئے اس سے یہی نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ انہوں نے صنعتی تہذیب کو صرف اسی ایک نقطہ نظر سے دیکھا کہ وہ پرانی اخلاقی قدروں کی کیوں کر شکست و ریخت کرتی ہے، اور یہ دیکھنے سے قاصر رہے کہ کیوں کر اس سے ملک کی دولت بڑھتی ہے اور زیادہ سے زیادہ لوگوں کے لئے روزگار مہیا ہوتا ہے۔

ان کا یہ نظریہ گئودان میں اگر تبدیل نہیں ہو جاتا ہے تو کمزور یقیناً پڑ جاتا ہے۔ وہاں وہ صنعتی تہذیب کو ایک ناقابل گریز حقیقت کی حیثیت سے تسلیم کر لیتے ہیں۔ لیکن وہ اس کے مسائل کو انقلابی نقطہ نظر سے حل نہیں کر پاتے ہیں۔ چونکہ پریم چند کا یہ آخری ناول ہی ان کا سب سے زیادہ اہم ناول ہے۔ اس لئے اب میں اپنی توجہ اسی پر صرف کروں گا۔ سب سے پہلے تو میں اس متنازعہ فیہ مسئلہ کو لینا چاہتا ہوں کہ آیا ہوری جو اس ناول کا ہیرو ہے کوئی انقلابی کردار ہے کہ نہیں۔ ہوری کا کردار منشی پریم چند کی اخلاقیات کے نقطہ نظر سے تو یقیناً انقلابی ہے لیکن وہ سماجی انقلاب لانے والی قوتوں کے نقطہ نظر سے انقلابی نہیں ہے۔ وہ صاحب کردار اس اعتبار سے یقیناً ہے کہ وہ جن سماجی اقدار محبت و مروت، ایثار و اکرام کا حامل ہے وہ انہیں باوجود مصائب کے مرتے دم تک نبھاتا ہے۔ اس کا لڑکا گوبر اسے طعنہ دیتا ہے کہ جس دیش میں افلاس و غربت ہو وہاں یہ قدریں بے معنی ہیں لیکن ہوری اپنی ڈگر سے ہٹتا نہیں ہے۔ ہیرا اس کی گائے کو زہر دے دیتا ہے جو اس کی زندگی کی عزیز ترین آرزوؤں کا ایک مجسمہ تھی۔ لیکن وہ ہیرا سے انتقام لینے کے لئے تیار نہیں ہے اس کے برعکس وہ الٹا دیا لو ہے کہ اسے جیل جانے

سے بچانے کے لئے اپنے پاس سے ڈنڈ بھرتا ہے۔ اور جب ہیرا بھاگ جاتا ہے تو وہ اس کے پورے کنبے کی پرورش کرتا ہے۔ یہ ہوری منشی پریم چند کی نگاہ میں کوئی معمولی آدمی نہیں بلکہ ایک جمالی دیوتا ہے جس کی شکست ہی اس کی سب سے بڑی جیت ہے۔ منشی پریم چند نے اس کی موت پر جو الوداعی تقریر کی ہے، اس سے یہ بات "کہ اس کی شکست ہی اس کی سب سے بڑی جیت ہے" بخوبی ظاہر ہوتی ہے۔ "کون کہتا ہے کہ وہ زندگی کی جدوجہد میں ہارا ہے یہ خوشی یہ غرور یہ حوصلہ۔ کیا یہ غرور کی علامت ہے؟ ایسی ہی شکستوں میں اس کی فتح ہے۔ اس کے ٹوٹے ہوئے ہتھیار اس کی فتح کے جھنڈے ہیں سجرے پر چمک آ گئی ہے۔ ہیرا کی ممنونیت میں اس کی زندگی کی ساری کامیابی مجسم ہو گئی ہے۔"

اپنی عزیز ترین شئے (گائے) کے قاتل کو بھی وہ اپنا ممنون احسان بنا لیتا ہے۔ اس کے اس عمل کو پریم چند ہوری کی کامیابی اور فتح بتاتے ہیں۔ اس موقع پر مجھے میر کا یہ شعر یاد آ رہا ہے

الہٰی کیسے ہوتے ہیں جنہیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامنگیر ہوتی ہے خدا ہوتے

اگر پریم چند کو اس جذبے کا پاس ہوتا تو وہ ہوری کی پرستش نہ کرتے بلکہ اس انسان کے گن گاتے جو آج ممنونیت کے اسباب کو بھی ختم کر رہا ہے۔ پریم چند کا یہ مسیحی اخلاق جسے انہوں نے ٹالسٹائی سے حاصل کیا، دور حاضر کی اس اسپرٹ کے قطعی منافی ہے جو ہر انسان کی خودی اور آزادی کو ابھارنا چاہتی ہے۔ چنانچہ اس نئی انقلابی اسپرٹ کے نقطہ نظر سے جو بندگی کی ساری اخلاقیات کو ختم کرنے کے در پے ہے۔ ہوری اگر بالکل رجعت پسند نہیں تو ایک مجہول کردار تو یقیناً ہے۔ اس میں نہ تو مرجاد (سماجی رسوم) کے بندھن کے توڑنے کا کوئی حوصلہ ہے اور نہ اپنے حقوق ہی کے لئے زمینداروں کے خلاف لڑنے کا کوئی حوصلہ ہے۔ منشی پریم چند کا یہ ہوری ٹالسٹائی کا وہ کسان ہے جو ظلم کو اخلاقی قوت کے ساتھ جھیلتے رہنے اور اپنی مظلومیت سے ظالم کو مفتوح کرنے ہی میں زندگی کی بڑائی دیکھتا ہے۔ اوروں کا تو ذکر ہی کیا ٹالسٹائی کے اس رویے کی شدید مخالفت چیخوف کے ایسے فنکار نے کی جس کا آرٹ بہت زیادہ جانب

دار نہیں ہے۔

اور اگر یہ کہا جائے کہ ۳۰ء تک جب کہ یہ ناول لکھا گیا کسانوں کی تحریک نے کوئی انقلابی کردار پیدا نہیں کیا تھا۔ اور اس اعتبار سے ان کا یہ رویہ تاریخی حقیقت کے حدود سے متعین ہوا تھا تو یہ بات صحیح نہ ہوگی کیونکہ پریم چند اس زمانے سے بہت پہلے "گوشۂ عافیت" میں کسانوں کا انقلابی کردار پیش کر چکے تھے۔ دوسرے یہ کہ خود گئودان میں گوبر کے ایسا اڑاکا کردار موجود ہے۔ وہ بڑی آسانی سے اسی کو اپنے ناول کا ہیرو بنا سکتے تھے۔ لیکن ہم یہ دیکھتے ہیں کہ گوبر کو ہیرو بنانا تو دور کی بات رہی، وہ اس کے انقلابی کردار کو مجروح کر کے اسے ایک خانگی نوکر میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ منشی پریم چند اپنے اس ناول میں تمام تر ٹالسٹائی ہی کے اخلاقیات سے متاثر رہے ہیں۔

ابھی تک ہم نے ہوری کی شخصیت کے صرف ایک پہلو یعنی اس کے اخلاقی تصورات سے بحث کی ہے۔ اب ہم اس کی شخصیت کے اس پہلو کو لے رہے ہیں جو اس کے طبقاتی رشتے سے متعین ہوتا ہے۔ جس زمانے میں منشی پریم چند نے یہ ناول لکھا اس زمانے کے سماجی ماحول اور زمینی رشتوں کے پس منظر میں جس چیز کو کسانوں کی زندگی میں بنیادی اہمیت حاصل تھی..... وہ ان کی زمین کی ملکیت کا مسئلہ تھا۔ زمین پر ملکیت کیوں کر حاصل کی جائے اور اس ملکیت کو زمینداروں اور تعلقہ داروں کی بے دخلی سے کیوں کر محفوظ رکھا جائے، یہ مسئلہ اہم رہا ہے۔

زمین کے اسی بندھن اور اسی حق ملکیت کے گرد کسانوں کی طبقاتی نفسیات کا تانا بانا بنا جاتا رہا ہے۔ انگریزوں کی عملداری سے پہلے ہندوستان میں، ہاری یعنی کھیت مزدور تو موجود تھے۔ لیکن کسانوں (کھیت کے مالک کسانوں) کو بے دخلی کا کوئی خوف نہ تھا۔ یہ خوف تو ان میں انگریزوں کے لائے ہوئے اس زمیندارانہ نظام میں پیدا ہوا جب کسانوں کے اوپر زمینداروں کا ایک ایسا نیا طبقہ مسلط کیا گیا جو انہیں ان کے لگانی کھیتوں سے بے دخل بھی کر سکتا تھا۔ چنانچہ بے دخلی کے اسی مستقل خوف نے ان میں زمینداروں اور تعلقداروں کے سامنے گڑگڑانے، ان کی خوشامد کرنے اور نذرانہ دینے کی عادت پیدا کی جس سے ان کی نفسیات میں اپنی تحقیر نفس کا جذبہ بہت زیادہ گہرا ہو گیا تھا۔ لیکن جب سامراجی نظام کے خلاف کھلی جنگ میں کسانوں کا مورچہ براہ راست

زمینداروں سے بھی کھل گیا جو سامراجی نظام کے ستون تھے، تو اس وقت کسانوں میں اس تحقیر نفس کے خلاف بھی بغاوت کا ایک جذبہ پیدا ہوا۔ اس جذبے کی نمائندگی نئی پود کا گوبر کر رہا تھا۔ وہ رائے صاحب اگر پال سنگھ کی خوشامد اور چاپلوسی کرنے پر اپنے باپ ہوری کو ٹہوکا دیتا ہے۔ "جب ہم سے زمین کی لگان لی جاتی ہے تو پھر ہمیں رائے صاحب کی خوشامد کرنے کی کیا ضرورت ہے۔" اس کا جواب پرانی پود کا ہوری یہ دیتا ہے کہ اس کے بڑے فائدے ہیں۔ "یہ اسی سلامی کی برکت ہے کہ دروازے پر جھونپڑی بنائی اور کسی نے کچھ نہ کہا۔ گھورو نے دروازے پر کھونٹا گاڑا تھا، اس پر کارندے نے دو روپے تاوان کے لئے تھے۔ ہم نے کتنی مٹی کھودی۔ کارندے نے کچھ نہ کہا۔ دوسرا کھودے تو نجرانہ دینا پڑے۔ اپنے مطلب سے سلامی دینے جاتا ہوں۔" ان حالات میں جب کہ دروازے پر جھونپڑی ڈالنے اور کھونٹا گاڑنے کی بھی اجازت نہ تھی۔ کسی کسان کا اپنی موروثی یا شکمی زمین سے چمٹے رہنا اور اس کے لئے اپنی جان و مال کی بازی لگا دینا ہی اس کی زندگی کا سب سے بڑا کارنامہ ہو سکتا تھا۔ چنانچہ منشی پریم چند نے ہوری کی سب سے بڑی جدوجہد اپنے اسی تین بیگھے کھیت کو بیدخلی سے بچانے ہی کو ٹھہرایا ہے جو اس کا موروثی یا شکمی کھیت تھا۔ منشی پریم چند لکھتے ہیں۔

> "ہوری ایک ہارے ہوئے راجہ کی طرح اس نے خود اپنے کو تین بیگھے کھیت کے قلعے میں بند کر رکھا تھا۔ اور اسے اپنی جان کی طرح بچا رہا تھا۔"

ہوری کی یہ تصویر اس کی زندگی کے ان آخری دنوں کی ہے جب کہ اس کے بیدخلی کے مقدمے کی تاریخ کو صرف پندرہ دن رہ گئے تھے اور اس کی زندگی کا سارا دارومدار اس مقدمے کے جیتنے پر تھا۔ اس میں شبہ نہیں کہ ہوری نے اپنے کھیت، بے دخلی سے بچالئے۔ لیکن کس قیمت پر اپنی روپا کو دو سو روپیوں پر بیچ کر۔ "جب ہوری نے روپے لئے تو اس کا ہاتھ کانپ رہا تھا۔ اس کا سر اوپر نہ اٹھ سکا۔ منھ سے ایک لفظ نہ نکلا، گویا ذلت کے گہرے سمندر میں گر پڑا ہو اور گرتا چلا جا رہا ہو۔"

اگر ہوری منشی پریم چند کا کوئی آئیڈیل کیریکٹر ہوتا تو وہ تین بیگھے زمین کے لئے اپنے دھرم اور اپنی ناموس کو نہ بیچ دیتا۔ یہ ہوری کی کوئی جیت نہیں بلکہ ہار تھی۔

"آج تیس سال کی عمر سے مسلسل لڑتے رہنے کے بعد وہ ہار گیا اور ایسا ہارا گویا اسے شہر کے پھاٹک پر کھڑا کر دیا گیا ہو جہاں اس کے منھ پر ہر آتا جاتا شخص یہ کہکر تھوک دیتا ہے نامرد، لالچی، کمینے ۔"

اب سوال یہ ہے کہ ایک ایسے شخص کو جو لالچی، کمینے اور نامرد ہو ۔ اسے پریم چند نے اپنے ناول کا ہیرو کیوں منتخب کیا ۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وہ اس کی تحقیر نفس پیش کر کے اس کی جدو جہد کے حق و انصاف کو ابھارنا چاہتے تھے ۔ وہ ہوری کو ایک فریادی اور مظلوم کی حیثیت سے پیش کرنا چاہتے تھے ۔ تاکہ اس کی حالت دیکھ کر لوگوں میں جذبہ انسانیت بیدار ہو ۔ اور دانشور طبقہ اس کی حق طلبی اور انصاف طلبی کی حمایت کرے ۔

اس کے ساتھ ساتھ وہ رائے صاحب اگر پال سنگھ جن سے ہوری کا براہ راست ٹکراؤ تھا ۔ ان کے دل میں بھی یہ احساس بیدار کرتے ہیں کہ ان کا یہ درمیانی طبقہ، جو برطانوی سامراج کے استحصال کا ایک آلہ کار رہا ہے اب بالکل فضول اور بیکار ہو چکا ہے ۔ اب زمینداری کا منسوخ ہو جانا ہی اچھا ہے ۔ وہ یہ سوچتے ہوئے نظر آتے ہیں ۔

"میں تو کبھی کبھی سوچتا ہوں کہ اگر سرکار ہمارے علاقے چھین کر ہمیں روزی کے لئے محنت کرنا سکھا دے تو ہم پر بڑا احسان ہو اور یہ تو یقین ہے کہ اب سرکار ہماری حفاظت نہ کرے گی کہ اب ہم سے اس کا کوئی مطلب نہیں نکلتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ ہمارا طبقہ بہت جلد مٹنے والا ہے میں اس دن کا خیر مقدم کرنے کو تیار بیٹھا ہوں ۔ ایشور وہ دن جلد لائے وہ ہماری نجات کا دن ہوگا ۔ ہم موجودہ حالتوں کا شکار بنے ہوئے ہیں ۔ وہی ہمارا ستیاناس کر رہی ہیں ۔ جب تک پونجی کی یہ بیڑیاں ہمارے پیروں سے نہ کٹیں گی تب تک یہ نحوست ہمارے سر پر منڈلاتی رہے گی اور ہم انسانیت کا درجہ نہ پا سکیں گے جس پر پہونچنا زندگی کا مقصد ہے ۔"

اگر رائے صاحب اتنے ہی نیک دل واقع ہوئے تھے تو پھر ان کے مظالم کا صید ہوری کیونکر بنا ۔ اس کا جواب منشی پریم چند یہ دیتے ہیں کہ وہ ضابطے کے غلام تھے ۔" وہ

رعایا کو تکلیف دینا نہیں چاہتے تھے ۔ان کی حالت پر رحم آتا تھا مگر اپنی ضروریات سے مجبور تھے ۔" اس قسم کی معذرت پیش کرنا مکاری سے کم نہیں ہے لیکن پریم چند اسے مکاری نہیں سمجھتے ہیں ۔وہ اس کا جواز اس میں ڈھونڈھتے ہیں کہ وہ مایا کی جھوٹی چمک سے اندھے ہو کر اپنے دھن دولت اور وقار کے بڑھانے میں محو تھے، جس سے انہیں کسانوں پر ظلم کرنا پڑتا ۔لیکن جب انہیں زندگی میں متعدد صدمات پہونچے اور ان کی بہت سی آرزوؤں کا خون ہوا تو وہ خود بخود سچائی کی طرف مائل ہو گئے۔

"رائے صاحب نے سکھوں کی جو بہشت بنائی تھی اسے اپنی ہی زندگی میں غارت ہوتے ہوئے دیکھ رہے تھے ۔اب دنیا سے مایوس ہو کر ان کی روح اندر کی جانب متوجہ ہو رہی تھی ۔اب ادھر کا راستہ بند ہو جانے پر ان کا دل خود بخود عبادت کی طرف جھکا جس میں خواہشات سے کہیں زیادہ سچائی تھی ۔"

ناول میں کوئی بھی کیریکٹر صرف ایک فرد ہی نہیں بلکہ ایک ٹائپ بھی ہوتا ہے اسی طرح رائے صاحب اگر پال سنگھ بھی ایک فرد ہی نہیں بلکہ اپنی ذات سے ایک ٹائپ بھی تھے ۔وہ تعلقہ دار طبقہ کی ذہنیت کی نمائندگی بھی کرتے ہیں ۔لیکن منشی پریم چند نے ان کے طبقاتی کردار کے ابھارنے میں بعض سنگین حقائق کو نظرانداز کیا ہے ۔یہ طبقہ جو برطانوی سامراج کا زبردست ستون تھا نہ صرف کسانوں کی تحریک کا مخالف تھا بلکہ کانگریس کا بھی مخالف تھا ۔لیکن منشی پریم چند ان دونوں حقائق سے آنکھیں چراتے ہوئے رائے صاحب کو ایک کانگریسی کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں جو ایک بار، ستیہ گرہ کی تحریک میں جیل بھی جا چکے تھے ۔پریم چند کی یہ کوشش اس طبقے سے نفرت کم کرنے اور اس پر رحم کھانے کی ہے ۔وہ یہ سمجھاتے ہیں کہ اس پر تشدد کرنا غلط ہے ۔اس طبقے کے لوگوں میں بھی نیک بننے کا جذبہ موجود ہے ۔اگر ان کے اس جذبے کو ابھارا جائے تو زمینداری کے ختم کئے جانے میں وہ مزاحمت نہ کریں گے ۔

پریم چند کی یہ سادہ دلی تھی جو انہوں نے ایسا سوچا ورنہ حقیقت اس کے بالکل ہی مخالف تھی ۔اور شاید یہ اسی تضاد کا احساس تھا کہ انہوں نے اس ضابطے کے غلام طبقے کو چھوڑ کر سماجی اصلاح اور آزادی کی جدوجہد کی باگ ڈور دانشور طبقے کے ہاتھ میں

سونپ دی۔ اس طبقے کی بہترین نمائندگی مسز مہتا کرتے ہیں جو کسی یونیورسٹی میں فلسفے کے پروفیسر ہیں۔ قبل اس کے کہ مسز مہتا کے کردار اور ان کے کارنامے پر روشنی ڈالی جائے یہ بتانا ضروری ہے کہ ان کی رہنمائی کو نہ صرف رائے صاحب اگر پال سنگھ (تعلقہ دار)، مسز کھنا (سرمایہ دار)، مس مالتی ایک روشن خیال لیڈی ڈاکٹر اور مسز کھنا (ایک آورش وادی سماجی کارکن) قبول کرتی ہیں بلکہ مزدوروں کی یونین بھی۔ ہندوستانی سماج کے یہ لوگ جو مختلف طبقات اور گروہوں سے تعلق رکھتے ایک ایسے شخص کی رہنمائی اختیار کرتے ہیں، جس کے خیالات میں بے شمار تضادات پائے جاتے ہیں۔ وہ اگر ایک طرف اپیکورین فلسفے کے حامی ہیں جو مادہ پرستی کا فلسفہ ہے تو دوسری طرف وہ اشتراکیت کو اس کی مادیت کی بنا پر رد بھی کرتے ہیں۔ روشن خیال ہوتے ہوئے وہ مس مالتی کے اس خیال کے حامی نہیں ہیں کہ عورتوں کو مردوں کے برابر حقوق ملنے چاہئیں۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ منشی پریم چند نے اپنے افکار کے سارے تضادات کو ان کی ذات میں جمع کر دیا ہے۔ بہرحال اس ناول میں منشی پریم چند کا آرٹ یہ معروضیت ضرور اختیار کرتا ہے کہ باوجود اس بات کے کہ وہ آزادی نسواں کے قائل نہیں ہیں وہ مس مالتی کی شخصیت کو مٹاتے نہیں ہیں بلکہ اسے پوری طرح ابھرنے کا موقع دیتے ہیں۔ یہاں ان کا آرٹ معروضی حقیقت نگاری کے معیار پر پورا اترتا ہے، لیکن اور دوسرے سماجی مسائل میں ان کی داخلیت یعنی ان کی اخلاقی تبلیغ پوری طرح سے اپنا کام کرتی رہتی ہے۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ وہ سماجی ترقی کی حرکیات (DYNAMICS) سے زیادہ واقف نہیں ہیں۔ سرمایہ دارانہ رشتوں نے کیونکر انسانی رشتوں کو زر کے رشتے میں تبدیل کر دیا ہے۔ کیونکر اس نے انسان کے مقدر کو سرمائے کے احکام و فرمان کے تابع کر دیا ہے۔ اور استحصال محنت کی عام چھوٹ دے رکھی ہے، وہ ان ساری باتوں کو پوری طرح محسوس کرتے ہیں۔ لیکن چونکہ انہوں نے سرمایہ داری کا کوئی سائنٹیفک تجزیہ سماجی ترقی کے پس منظر میں نہیں کیا تھا، وہ اس کی صرف برائیوں ہی کو دیکھ سکے۔ اس کا کوئی اچھا پہلو نہ دیکھ سکے۔ وہ یہ دیکھنے اور محسوس کرنے سے قاصر رہے کہ کیونکر سرمایہ داری پیداوار کی تکنیک میں انقلابی تبدیلیاں لائی۔ اس نے بھاپ اور بجلی کی طاقت سے مشینیں چلائیں، بڑے پیمانے پر اشیائے صرف

پیدا کیں اور اس طرح قلت کی اقتصادیات سے بہتات کی اقتصادیات کی طرف قدم بڑھایا۔ سرمایہ داری کا یہ ترقی پسند پہلو ان کی نظر سے اوجھل رہا۔

پریم چند ان مسائل پر اس طرح نہیں سوچتے ہیں۔ ان کے سوچنے کا طریقہ خاصا قرون وسطیٰ کے سنتوں کے ایسا ہے یا پھر انگلستان کے LEVELLERS سوسائٹی والوں کی طرح کا جو انسانیت کے حق میں مشینوں کو توڑنے کے حامی تھے۔ چنانچہ وہ جب مسز کھنا (سرمایہ دار) اور مزدوروں کے مفادات کے تصادم کو حل نہیں کر پاتے ہیں تو مسز کھنا کی شکر مل میں آگ لگوا دیتے ہیں۔ اور پھر مسز کھنا کی زبانی مسز کھنا کو یہ لکچر دیتے ہیں۔

> "تم استادل کیا چھوما کرتے ہو۔ دھن کے لئے جو سارے پاپوں کی جڑ ہے۔ اس دھن سے ہمیں کیا سکھ تھا------- میں مانتی ہوں کہ دھن کے لئے تھوڑی تپسیا کرنی نہیں پڑتی ہے۔ مگر پھر بھی ہم نے اسے زندگی کی جتنی اہم چیز سمجھ رکھا ہے اتنی وہ اہم نہیں ہے۔ میں تو خوش ہوں کہ تمہارے سر سے یہ بوجھ ٹلا۔ اب تمہارے لڑکے انسان بنیں گے۔ خود غرضی اور غرور کے پتلے نہیں۔ زندگی کا سکھ دوسروں کو سکھی کرنے میں ہے۔ انہیں لوٹنے میں نہیں۔ برا نہ ماننا اب تک تمہاری زندگی کا مطلب تھا خود پروری اور عیش پرستی۔ ایشور نے ہمیں ان ذرائع سے محروم کر کے تمہارے لئے پاک اور بلند زندگی کا راستہ کھول دیا ہے۔ اس کے حصول میں اگر کچھ تکلیف بھی ہو تو اس کا خیر مقدم کرو۔ اسے مصیبت سمجھتے ہی کیوں ہو۔ یہ کیوں نہیں سمجھتے کہ تمہیں بے انصافیوں سے لڑنے کا موقع ملا ہے۔ میرے خیال میں تو، ظالم ہونے سے مظلوم ہونا کہیں بہتر ہے۔ دھن کھو کر اگر ہم اپنی آتما کو پا سکیں تو یہ کوئی مہنگا سودا نہیں ہے۔"

میں شروع میں یہ بات کہہ چکا ہوں کہ منشی پریم چند نے اشتراکیت کی انسان دوستی کو قبول کیا تھا نہ کہ اس کی مادی بنیاد کو۔ ایسی صورت میں ان کے آدرشوں اور ان آدرشوں کے حصول کا وہ جو راستہ سمجھاتے ہیں ان دونوں میں تضاد کا پایا جانا لازم

ہے۔ ایک مفکر اور مصلح کی حیثیت سے ان کی آواز بجز اس کے اور کیا ہے "مایا کو چھوڑ بندے" وہی قدیم ہندوستان کی تعلیم اور وہی دیہی جمہوریہ کا تصور۔ لیکن بحیثیت ایک فن کار کے ان کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ وہ اپنی سوسائٹی کے سارے تضادات کو بے نقاب کرتے ہیں اور ایسے سارے رشتے ناتوں کی مخالفت کرتے ہیں جو انسانی رشتوں کو منقطع کرتے ہیں۔ جو لوگ معروضی تنقید کے اصول سے واقف ہیں وہ اسے بخوبی سمجھ سکتے ہیں کہ کسی بھی فن کار کی سماجی تنقید اور اس کی انسان دوستی ہی اس کے فن میں اہم ہوا کرتی ہے۔ انسانی فلاح و بہبود کا وہ کونسا نسخہ پیش کرتا ہے۔ وہ ثانوی اہمیت کی شئے ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ بھی نہ نکالنا چاہیئے کہ منشی پریم چند بحیثیت مفکر اور مبلغ کے اتنے گئے گزرے ہوئے تھے کہ انہیں قرون وسطی کے سادھوؤں کی صف میں کھڑا کر دیا جائے اس کے برعکس وہ ایک انقلابی جذبہ بھی رکھتے تھے۔ جب مرزا خورشید مسز مہتا کے سامنے طوائفوں کی ایک ناٹک منڈلی بنانے کی تجویز رکھتے ہیں تو مسز مہتا ان کے اس خیال کی تحقیر کرتے ہوئے کہتے ہیں۔ "جب تک سوشل نظام اوپر سے نیچے تک بدل نہ ڈالا جائے اس طرح کی منڈلی سے کوئی فائدہ نہ ہوگا" ۔ یہ انقلابی جذبہ گوبر کے کردار میں بھی ملتا ہے۔ وہ ہوری سے کہتا ہے۔ "جسے دو وقت کی روٹی میسر نہ ہو اس کے لئے آبرو اور مرجاد سب ڈھونگ ہے۔ اوروں کی طرح تم نے بھی دوسروں کا گلا دبایا ہوتا، ان کا روپیہ مارا ہوتا تو تم بھی بھلے مانس ہوتے تم نے کبھی دھرم کو نہیں چھوڑا یہ اسی کا ڈنڈ ہے۔ تمہاری جگہ میں ہوتا تو یا تو جیل میں ہوتا یا پھانسی پر لٹکا ہوتا۔" پریم چند کا یہ انقلابی جذبہ ماتادین کے کردار میں بھی ابھرا ہے۔ جسے ایک چمارن کے رکھ لینے پر باہمن (برہمن) لوگ، اسے گائے کا پیشاب پلاتے ہیں۔ لیکن جتنا ہی وہ ان کے سامنے جھکتا ہے وہ اتنا ہی ابھرتا بھی ہے۔ آخر کار وہ اپنی پروہتیت کو گنگا میں ڈبو کر یہ پکار اٹھتا ہے۔ "میں چمار ہی رہنا چاہتا ہوں جو اپنے دھرم کو پالے وہی باہمن ہے۔"

لیکن پریم چند کا یہ انقلابی جذبہ کسی استقلال کے ساتھ قائم نہیں رہتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کا ضمیر اندر ہی اندر کہتا رہتا ہے۔ کرودھ (غصہ) اور کرانت (انقلاب) کا یہ راستہ اچھا نہیں ہے۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ وہ گوبر کے انقلابی کردار کو

پوری طرح ابھار نہ سکے ۔ وہ اسے ایک ہی فکر کے بعد جیل سے باہر نکال لاتے ہیں ۔ اور اسے مس مالتی کا مالی بنا دیتے ہیں ۔ وہ ایسا صرف اس لئے نہیں کرتے ہیں کہ تشدد کا راستہ اچھا نہیں ہے ۔ بلکہ اس لئے کہ وہ گوبر کو اس اخلاقی گراوٹ سے باہر نکالنا چاہتے تھے جو اس میں صنعتی مزدوروں کے درمیان رہنے سے پیدا ہو گئی تھی ۔ منشی پریم چند کے لئے صنعتی تہذیب ایک بری شئے تھی ۔

ان کا یہ نقطہ نظر خاصا رجعت پسندانہ ہے ۔ اس پہلو سے نہیں کہ انہوں نے مزدوروں میں اخلاقی گراوٹ کی طرف کیوں اشارہ کیا ۔ سرمایہ دارانہ نظام میں رہتے ہوئے کوئی بھی طبقہ اس کی برائیوں سے محفوظ نہیں رہ سکتا ہے ۔ استحصال اپنی برائیاں پھیلا کر ہی رہے گا ۔ بلکہ اس پہلو سے رجعت پسندانہ ہے کہ وہ صنعتی تہذیب کو سرمایہ دارانہ استحصال اور اس کے رشتوں سے آزاد کر کے نہیں دیکھ پاتے ہیں ۔ چنانچہ نتیجے کے طور پر وہ گاؤں گرام کی پرانی سبھیتا یا تہذیب کے ایک مبلغ ہو کر رہ جاتے ہیں ۔

لیکن یہاں مجھے یہ بات ایک بار پھر دہرانی پڑے گی کہ ان کا فن ان کی تبلیغ سے زیادہ اہم ہے ۔ وہ سماجی حقیقت کو اس کے ارتقائی روپ میں تو نہیں دیکھ پاتے ہیں ۔ لیکن وہ اس کے تضادات کو بخوبی دیکھتے اور پیش کرتے ہیں اور اپنے اس رویے میں بڑی حد تک معروضیت کو بھی برقرار رکھتے ہیں ۔ لیکن جب ان کی تبلیغ ان کے فن پر غالب آجاتی ہے تو ان کے کردار ان کی اپنی خواہشات کے حامل ہو جاتے ہیں ۔ اس سے ان کرداروں کی طبقاتی نمائندگی (TYPICALITY) مجروح ہو جاتی ہے ۔ ایک فرد کی حیثیت سے ان کا کوئی بھی کردار نیچرل تصور کیا جا سکتا ہے ۔ کیونکہ افراد میں بڑا تنوع ہوتا ہے ۔ وہ ہزاروں قسم کے تضادات کا مجموعہ ہو سکتے ہیں ۔ لیکن بہ حیثیت ایک ٹائپ یعنی جہاں وہ اپنے طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں ۔ انہیں اس طبقے کی عام خصلتوں سے باندھنا ہی پڑتا ہے ۔ منشی پریم چند کے وہ کردار جو کسانوں کے طبقے یا نچلے متوسط طبقے سے لئے گئے ہیں وہ تو بہ حیثیت ٹائپ اور فرد دونوں ہی اس معیار پر پورے اترتے ہیں ۔ لیکن ان کے وہ کردار جو اوپری طبقوں سے لئے گئے ہیں وہ اگر بہ حیثیت فرد نہیں تو بہ حیثیت ٹائپ یقیناً غیر تسلی بخش ہیں ۔ منشی پریم چند کسانوں کے درمیان اور پنڈت اونکار ناتھ اور مسٹر مہتا کے ایسے چھٹ بھیّوں کے درمیان تو خوب گھل مل

جاتے ہیں لیکن اوپری طبقے والوں سے ان کی ذہنی قربت پیدا نہیں ہو پاتی ہے۔ بات یہ ہے (کہ) منشی پریم چند کو پونجی والوں سے اتنی نفرت تھی کہ عام حالات میں وہ ان سے ملنا بھی پسند نہ کرتے تھے۔ اس کی وجہ سے...... ان میں یہ کمزوری رہ گئی کہ وہ ان لوگوں کے کردار کا مطالعہ قریب سے نہ کر سکے۔

منشی پریم چند کے کردار عشق و محبت کے دام میں بھی پھنستے ہیں۔ لیکن وہ مشکل ہی سے کبھی جنوں کی منزل میں قدم رکھتے ہیں۔ بجز ایک صوفیہ کے جو ہندوستانی نہیں ہے۔ یہاں شاید ان کا یہ تعصب کام کرتا رہا ہو کہ کھل کر محبت کرنا ہندوستانی تہذیب کے منافی ہے۔ یا پھر یہ سبب ہو کہ وہ مغربی محبت کے بالمقابل جو دو آزاد شخصیتوں کی الفت پر مبنی ہوتی ہے۔ مشرق کی اس محبت کو پیش کرنا چاہتے تھے، جس میں عورت دیوی کا نام پانے کے باوجود، داسی اور مرد راکشش ہوتے ہوئے بھی معبود بنا رہتا ہے۔ بہر حال منشی پریم چند کے انہیں تعصبات سے مس مالتی اور مسز مہتا کی محبت کا خون ہو جاتا ہے۔ ان کے ناولوں میں کہیں بھی آزاد محبت کی کوئی غزل نہیں ہے۔

اب میں چند عمومی قسم کی باتیں ان کے آرٹ سے متعلق کہنا چاہوں گا منشی پریم چند ٹالسٹائی کے نہ صرف آرٹ بلکہ ان کے خیالات اور اخلاقی تصورات دونوں سے متاثر تھے۔ جہاں تک کہ زندگی کی طرف سے ایک رویہ پیدا کرنے اور اخلاقی قدروں کے برتنے کا تعلق ہے، ان دونوں کی تعلیم میں بڑا اتحاد اور یگانگی ہے۔ مسز کھنا جو یہ بات مسز کھنا سے کہتی ہیں کہ "زندگی کا سکھ دوسروں کی مدد کرنے میں ہے" وہ ٹالسٹائی ہی کی تعلیم کی ایک صدائے بازگشت معلوم ہوتی ہے دیکھئے ٹالسٹائی کی ایک کہانی COSSACS میں ایک کردار اولینن اپنے چند جملوں میں ٹالسٹائی اور منشی پریم چند دونوں کی تعلیمات کو سمیٹ لیتا ہے۔ وہ کہتا ہے "سکھ دوسروں کی خاطر جینے میں ہے۔ سکھ کی خواہش ہر شخص میں جبلی ہے اس لئے اس کی یہ خواہش جائز ہے۔ لیکن جب کوئی شخص اس خواہش کو خود غرضی سے پورا کرنا چاہتا ہے۔ یعنی جب وہ دولت، شہرت، آرام صرف اپنے لئے حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے تو یہ عین ممکن ہے کہ ایسے اسباب پیدا ہو جائیں کہ اس کی وہ خواہش پوری نہ ہو سکے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ یہ

(خود غرضانہ) خواہشات ناجائز ہیں نہ کہ سکھ کی ضرورت۔ لیکن وہ کون سی خواہشات ہیں جو ناموافق بیرونی اسباب کے باوجود بھی پوری ہو سکتی ہیں۔ وہ ہیں محبت اور ایثار نفس کی خواہشات۔"

چنانچہ ہوری کی عظمت اس کے اپنے ایثار نفس ہی میں پائی جاتی ہے۔ ہیرا کی ممنونیت میں اس کی زندگی کی ساری کامیابیاں مجسم ہو گئی ہیں۔ اور وہی اس کی فتح اور ظفر سے عبارت ہے کہ کم از کم اس نے دنیا میں یہ تو حاصل کیا کہ اس نے ہیرا یعنی اپنی گائے کے قاتل کو اپنا ممنون احسان تو بنا لیا۔"

پریم چند کا یہ آرٹ تمامتر اخلاقی ہے۔ اسے آپ نیچرلزم کے اس نظریے سے نہیں جانچ سکتے ہیں، جو انسانی فطرت کو اخلاقی تصورات سے آزاد تصور کرتا ہے۔ پریم چند کا یہ نظریہ کہ انسان میں نیک بننے کا جذبہ فطری ہے۔ بیشک رومانوی ہو سکتا ہے۔ جس کا فطری تقاضا ان کے ہاں یہی ہو سکتا ہے کہ وہ نیکی کے اس جذبے کو ظالم سے ظالم شخص کے کردار میں بھی دکھلائیں۔ اور اسے ایسے سارے خارجی اور داخلی اسباب سے نبرد آزما دکھلائیں جو اس کے نیک بننے کی کوشش میں حارج ہوتے ہیں۔ وہ خارجی اسباب منشی پریم چند کی نظر میں صنعتی تہذیب اور سرمایہ داری ہے۔ اور داخلی اسباب انسان کی اپنی خود غرضانہ خواہشات ہیں۔ منشی پریم چند کے ناولوں میں اسی لئے ہیرو کوئی ایک کردار نہیں بلکہ ایسے سارے ہی کردار ہیں جو اس نیکی کے جذبے کو اپنے اندر پھلنے پھولنے کا موقع فراہم کرتے ہیں۔ اور اگر وہ اس فطری نیکی کے باوجود لڑتے جھگڑتے اور ایک دوسرے کا سر پھوڑتے نظر آتے ہیں تو اس کا سبب یہ ہے کہ وہ ایسا کرودھ، غصہ، غرور اور جہالت کے باعث کرتے ہیں۔ چنانچہ جب کوئی شدید حادثہ، خواہ وہ سر پھوڑنے کا ہو (گوبر) یا اپنے ناپاک ارادوں یا ناجائز خواہشات کی تکمیل میں شکست کھانے کا ہو، صورت پذیر ہوتا ہے تو ان میں سے ہر وہ کردار جو ان حادثات سے دو چار ہے، نیکی کی طرف لوٹتا ہے اور دھن دولت اور شہرت کی خواہش کو چھوڑتا ہوا نظر آتا ہے۔ رائے صاحب اگر پال سنگھ کے ساتھ یہی ہوا۔ لیکن ان ساری چیزوں کے باوجود جو خاصا ایک رومانی نقطہ نظر ہے اور حقیقت سے کسی حد تک بیر رکھتا ہے...... منشی پریم چند کا یہ آرٹ خالصتاً رومانی نہیں ہے۔ ان کے اس آرٹ میں توازن اور

حقیقت شناسی بھی ہے۔ وہ انسان کی ناجائز خواہشات کو بھی مکمل طور سے کھل کھیلنے کا موقع دیتے ہیں۔ اسے دباتے نہیں ہیں۔ لیکن چونکہ ان کے ہیرو کی شجاعت اور عظمت کا راز تشدد کا مقابلہ تشدد سے نہیں، بلکہ اہنسا، عدم تشدد، ایثار نفس اور محبت سے کرنے میں ہے۔ اس لئے ان کا کوئی بھی ہیرو، اپنی انقلابیت کو تشدد کی سطح پر برقرار نہیں رکھ پاتا ہے۔ وہ انقلابیت کا مظاہرہ بے شک کرتا ہے کہ یہ بھی اس کی فطرت ہے لیکن وہ اپنی اس انقلابیت کو بھی ایک ظلم تصور کر کے زیر کر لیتا ہے۔ یہاں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ منشی پریم چند، گورکی کی طرح کسی انقلابی رومانیت کے فن کار نہیں ہیں۔ بلکہ اس کے برعکس ٹالسٹائی کی روایت کے فنکار ہیں۔ جن کے یہاں جذبات کی انقلابی قوت پر اتنا زور نہیں جتنا کہ تصورات کی معقولیت پر۔ ویسی ہی معقولیت یعنی لوگوں کے خیالات اور عقائد کو معقولیت سے بدلنے کی کوشش ہمیں منشی پریم چند کے ناولوں میں بھی نظر آتی ہے۔ ان کا یہ آرٹ رومانی ہوتے ہوئے بھی معقولیت کا آرٹ ہے۔ ان کی اپیل انسانیت کے ضمیر ہی سے نہیں بلکہ انسانی ذہن سے بھی ہے۔ اور یہ کام وہ دانشور طبقے کے کردار کی تخلیق سے نکلتے ہیں جو ان کے مقدمے کی جرح کرتے ہیں۔ مسز مہتا فلسفی کو اسی غرض سے انہوں نے تخلیق کیا لیکن منشی پریم چند کے ایسے سارے کردار جو فلسفی ہیں، معقولاتی جرح کرتے ہیں بعض اوقات بے مغز باتیں بھی کرتے ہیں اور بے جان سے نظر آتے ہیں۔ کیونکہ انہیں خیر و شر کی اس عظیم لڑائی میں براہ راست نہیں بلکہ ایک میانجی کی حیثیت سے پیش کیا جاتا ہے۔ جن کا کام مظلوم کی حمایت اور وکالت کرنا ہے نہ کہ اپنی ذات میں اس لڑائی کو لڑنا ہوتا ہے۔ اور چونکہ وہ انہیں اس کام کے لئے خصوصی حیثیت سے وقف کرنا چاہتے ہیں۔ اس لئے خواہ وہ مسز مہتا ہوں یا مس مالتی وہ انہیں ازدواجی زندگی کے جھمیلے سے دور بھی رکھنا چاہتے ہیں۔ وہ ان کی نظر میں نئی روشنی کے سنت سادھو ہیں جو اپنے جدید علم اور روشن خیالی سے سماج کو سدھارتے ہیں۔ نئی روشنی کے یہ بھکشو مولے کو شاہین سے لڑاتے ہیں۔ لیکن جب وہ یہ دیکھتے ہیں کہ تشدد مزید تشدد کو جنم دیتا ہے تو وہ پھر اس کے خارجی اسباب یعنی صنعتی تہذیب کے سمبل کارخانے کو آگ لگوا دیتے ہیں۔ جو انکی نظر میں طبقاتی ستیزہ کاری کے ساتھ ساتھ اپنی گوناگوں بد اخلاقیوں کا ذمہ دار ہے۔

اب یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آیا منشی پریم چند اپنے اس آرٹ میں ترقی پسند تھے یا رجعت پسند، تو اس کا جواب میں پہلے ہی دے چکا ہوں۔ ایک سوشیالوجسٹ کی حیثیت سے خواہ وہ رجعت پسند ہی کیوں نہ ہوں۔ لیکن ان کا آرٹ اپنی اسپرٹ یا انسان دوستی اور نیکی کی تلاش میں ترقی پسند ہے۔ اس پر تضاد حقیقت کی منطق یہ ہے کہ ہندوستانی سماج کے پرانے سڑے گلے جاگیردارانہ نظام کی شکست و ریخت میں، اول اول سرمایہ دارانہ قوتوں نے نہیں بلکہ بدیسی سرمایہ داری نے حصہ لیا۔ اسی نے یہاں مغربی طرز کی صنعتی تہذیب کی داغ بیل ڈالی۔ لیکن چونکہ مغرب کی یہ برکت بدترین قسم کی لوٹ کھسوٹ اور سیاسی غلامی کے رشتوں سے آزاد نہ تھی، اس لئے مغرب کے خلاف ہمارا رویہ ہمیشہ انکار و ایجاب کے جذبے سے ملا جلا رہا ہے۔ وہ لوگ جو مکمل آزادی کے متوالے تھے اور کسی قسم کا سمجھوتہ برطانوی سامراج سے نہیں چاہتے تھے۔ انہوں نے مغرب کی سیاسی غلامی اور مغرب کی برکتوں میں فرق کئے بغیر مغرب کو بالکل ہی مسترد کرنے کی کوشش کی۔ اس کے برعکس وہ لوگ جو اس کی جدید تعلیم اور صنعتی تہذیب کی برکتوں کے قائل تھے وہ آزادی کے معاملے میں کسی نہ کسی روپ میں یا تو سمجھوتہ کرتے یا پھر اپنی سیاسی جدوجہد میں بہت ہی نرم رو ہوتے۔ ان دونوں صورتوں میں تضاد موجود ہوتا۔ منشی پریم چند کا ذہنی تضاد بھی اسی حقیقت کا پیدا کیا ہوا تھا۔ منشی پریم چند جیل نہیں گئے۔ لیکن ان کی کہانیوں کا پہلا مجموعہ برطانوی سرکار نے نذر آتش کیا۔ اس سے ان کی انقلابیت کا اندازہ بخوبی کیا جا سکتا ہے۔ ان کی اسی انقلابیت نے انہیں مغرب کو مسترد کرنے پر مجبور کیا۔ اور چونکہ ہندوستان کی سیاسی آزادی کو مغرب کی لائی ہوئی ساری برکتوں پر ترجیح حاصل تھی کیونکہ وہ اس کی بنیادی ضرورت تھی، اس لئے اس دور کے سارے ادب کو ہمارے ہاں اسی سیاسی آزادی کے جذبے کی روشنی میں دیکھا گیا۔

اب میں ایک دوسرے نکتے پر زور دینا چاہوں گا۔ اگر ایک طرف ادب کو زندگی کے پس منظر میں دیکھنا چاہیئے کہ وہ کیونکر اسے منعکس کرتا ہے، تو دوسری طرف اس کے تخیلی روپ کو بھی دیکھنا چاہیئے۔ منشی پریم چند کا ادب ہندوستانی سماج کی تاریخ کا ایک تخیلی آئینہ ہے۔ وہ اپنی اس تخیلی دنیا میں سرمایہ دارانہ نظام کی ساری

خرابیوں کی مکمل نفی کرتے ہیں، ان کے ساتھ کوئی سمجھوتہ نہیں کرتے ہیں اور یہ بات اس سے کم اہم ہے کہ وہ اس کی نفی ماضی سے کرتے ہیں یا مستقبل سے۔ کیونکہ تخیلی سطح پر نفی، اہم ہے نہ کہ ماضی یا مستقبل۔ مزید یہ کہ مستقبل کے ایک غیر طبقاتی سماج کا تصور تاریخ کے ابتدائی دور کے غیر طبقاتی سماج ہی سے پیدا ہوا ہے، چنانچہ ہر وہ شخص جس نے مستقبل کی تشکیل کا خواب دیکھا ہے اس نے مڑ کر ماضی کی طرف بھی دیکھا ہے۔ منشی پریم چند کی تعلیم یہ نہیں ہے کہ تم ماضی کی طرف لوٹ جاؤ، بلکہ یہ ہے کہ انسان کا سکھ دوسروں کے لئے زندہ رہنے، دوسروں کی مدد کرنے اور خود غرضی سے بلند ہونے میں ہے۔ وہ ہم میں انسانیت پیدا کرنا چاہتے ہیں، نہ کہ وہ ہمیں مستقبل کے کسی سماج کا کوئی سیاسی، اقتصادی خاکہ دینا چاہتے ہیں۔ ان حالات کے پیش نظر میں انہیں ایک ترقی پسند فنکار سمجھتا ہوں۔ ان کی نگاہ ترقی کی تکنیک پر نہیں بلکہ ترقی کے انسانی پہلوؤں پر تھی۔

اب ذرا ہم ان کے آرٹ کو فنی نقطہ نگاہ سے دیکھنا چاہیں گے۔ یہ مانا کہ وہ حقیقت کو اس کے آگے بڑھنے والے روپ میں نہیں دیکھتے ہیں لیکن اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ وہ حال کو اس کی تمام پیچیدگیوں کے ساتھ دیکھتے ہیں اور اس کو معروضی نقطہ نگاہ سے پیش کرنے میں کوئی تامل محسوس نہیں کرتے ہیں، اس معاملہ میں ان کا آرٹ ہمارے قدیم افسانوی ادب سے بہت ہی آگے ہے۔ زندگی اور آرٹ کی جیسی قربت ہمیں منشی پریم چند کے یہاں ملتی ہے ویسی ہمارے کسی دوسرے ناول نگار کے یہاں نہیں ملتی ہے۔ ان کے کردار صرف ٹائپ ہی نہیں بلکہ افراد بھی ہیں۔ جو اپنی گوناگوں انفرادیتوں کے حامل ہیں۔ ان کا یہ آرٹ زندگی سے اس قدر قریب ہے کہ وہ اس کی قربت میں خود اپنے کو بھول جاتے ہیں، وہ اپنی شخصیت کو اپنے آرٹ پر مرتسم کرنا نہیں چاہتے ہیں۔ بلکہ اس کی سچائی کو بروئے کار لانے میں خود اپنے کو مٹا دیتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کے آرٹ میں کسی قسم کی کوئی آرائش نہیں ہے، اور نہ ان کے اسٹائل میں کوئی شعوری تراش و خراش ہے۔ ان کا یہ انداز بیان نہ صرف سہل و سادہ ہے بلکہ بڑا برجستہ ہے۔ یہاں یہ چیز بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ چونکہ ان کے سارے ہی کردار نارمل ہیں، اور وہ کوئی غیر نارمل یا غیر معقول رویہ اختیار نہیں کرتے ہیں

اس لئے ان کو کسی ایسی تکنیک اور کسی ایسے پیرایہ اظہار کے اپنانے کی ضرورت پیش نہ آئی جو غیر نارمل افراد کی نفسیات کے پیش کرنے میں ان دنوں اختیار کی جاتی ہے۔ اور چونکہ انکے کردار ہمیشہ شعور ہی کی سطح پر رہتے ہیں، لاشعور کی دنیا میں غوطہ نہیں لگاتے ہیں۔ اس لئے انہیں لاشعور نگاری کی تکنیک کے اپنانے کی بھی چنداں ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ پھر بھی ان کے کردار سطحی نہیں ہیں۔ ان میں گہرائی موجود ہے لیکن وہ گہرائی انسانی ضمیر اور جذبات کی ہے نہ کہ انتشار ذہنی، تراجیت اور جنسی الجھاؤں کی وہ کسانوں کی نفسیات کے بڑے ماہر تھے اور سچ تو یہ ہے کہ وہ انہیں کی زندگی کے آرٹسٹ تھے۔ انہوں نے پوربی اضلاع کے گاؤں اور وہاں کے کسانوں کی زندگی کو اپنے فن میں حیات جاوداں بخش دی ہے۔ اور یہ کام ایک ایسا آرٹسٹ ہی انجام دے سکتا ہے۔ جو زندگی کی سچائی کو تعمیر انسانیت کے نسخوں پر قربان نہیں کرتا ہے۔ انہوں نے زندگی کی سچائی کو اپنے کسی تعمیری نسخے پر قربان نہیں کیا۔

(آج کل۔ دہلی ۱۹۵۶ء)

ادب اور شخصیت

[اس موضوع پر کراچی یونیورسٹی میں ایک سمپوزیم منعقد ہوا تھا میں نے اس موضوع پر جو تقریر کی تھی اسے بعد میں قلمبند کر لیا تھا]

اس موضوع کے دو متضاد پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ ادب یا فن شخصیت کا اظہار ہے اور دوسرا یہ کہ ادب یا فن شخصیت سے گریز ہے۔ غالباً شاعری سے متعلق ورڈز ورتھ کے اس رومانی بیان کی تردید میں کہ شاعری وفورِ جذبے کا برافتادہ اظہار ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے اپنا یہ بیان دیا کہ شاعری شخصیت سے گریز ہے نہ کہ اس کا اظہار۔ اور اپنے اس خیال کی تائید میں ایک بھرپور مضمون ۱۹۲۱ء میں "روایت اور انفرادی صلاحیت" کے عنوان سے لکھا۔ چونکہ تنقیدی ادب میں یہ موضوع زیرِ بحث اسی مضمون کے بعد آیا اس لئے موضوع کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ "شاعری جذبات کا اخراج نہیں بلکہ جذبات سے گریز ہے۔ یہ شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے گریز ہے۔" اور اپنے اس نقطہ نظر کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں۔ "شاعر کے پاس اظہار کے لئے کوئی شخصیت نہیں ہوا کرتی بلکہ ایک مخصوص میڈیم ہوتا ہے جس میں اس کے تجربات اور تاثرات غیر متوقع اور نت نئے انداز میں متشکل ہوتے رہتے ہیں۔ ممکن ہے کہ وہ تجربات اور تاثرات جو ایک آدمی یا شخصیت کے نقطہ نظر سے اہم ہوں، اس کی شاعری میں بالکل ہی راہ نہ پائیں اور اسی طرح وہ تجربات اور تاثرات جو اس کی شاعری میں اہم ہیں وہ شخصیت کے نقطہ نظر سے بالکل ہی ناقابلِ اعتنا تصور کئے جائیں۔"

ایلیٹ کا آخری جملہ اس چیز کی طرف کھلا ہوا اشارہ کرتا ہے کہ وہ شاعر کی عملی ذات کو اس کی تخلیقی ذات سے جدا کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں کہ "جتنا زیادہ ایک فنکار مکمل ہوگا اتنا ہی زیادہ اس کا نفسِ حاسہ یا اس کا اثر پذیر ذہن اس کے تخلیقی

ذہن سے مکمل طور پر جدا ہوگا اور ایسا اس لئے ہوتا ہے کہ اسی وقت اس کا تخلیقی ذہن زیادہ مکمل طریقے سے میٹریل (MATERIAL) یعنی جذبات کو ہضم کر سکے گا۔ اگر ایلیٹ اپنی بات کو یہیں ختم کر دیتے تو اس کے سمجھنے میں زیادہ دقت نہیں ہوتی لیکن جب وہ اپنے مذکورہ جملے کے ساتھ حسب ذیل جملوں کا بھی اضافہ کرتے ہیں تو ان کی یہ بات بڑی پیچیدہ سی ہو جاتی ہے۔

"بڑی شاعری کسی بھی جذبے کے براہ راست استعمال کے بغیر بھی ممکن ہے۔ وہ خالصتاً احساس (FEELING) کی شاعری ہو سکتی ہے۔ شاعر کا کام نئے جذبات کو پانا نہیں بلکہ کسی معمولی سے جذبے کو شاعری کے ذریعے استعمال کرنا ہے۔ بالفاظ دیگر ایسے احساسات کا اظہار کرنا جو محرک جذبے سے آزاد ہوتے ہیں۔"

اب سوال یہ ہے کہ اگر بڑی شاعری کسی بھی جذبے کے براہ راست استعمال کے بغیر ممکن ہے تو پھر کسی معمولی جذبے کو ازرہ بہانہ ہی بھی شاعری کے ذریعے استعمال کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ شاید اس کا جواب یہ ہو کہ وہ ایک ایسے لنگر کی خدمت انجام دیتا ہے جو شاعر کے "بھٹکتے ہوئے احساسات اور تصورات" کو پھنسانے میں مددگار ہوتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ ایلیٹ کے "معروضی تلازمات" (OBJECTIVE CORRELATIVES) کے نظریے کا اطلاق یہاں پر اسی طرح کیا جا سکتا ہے۔ بہر حال یہ بات اپنی جگہ پر واضح ہے کہ وہ شعری تخلیق میں جذبات کی شدت کو نہیں بلکہ تحریک تخلیق کے دباؤ کو اہم قرار دیتے ہیں اور شاعر کو اسکے اس عمل میں تخلیق کے میٹریل سے غیر متاثر اور غیر جانب دار، قرار دیتے ہیں۔ ایسی صورت میں جیسا کہ وہ خود بھی کہتے ہیں ان کے یہاں شاعری کا اصل مسئلہ شاعر کے لئے اپنی زبان کی خدمت کا ہے نہ کہ کسی اور چیز کا۔

ایلیٹ نے شاعری کا یہ شخصیت گریز نظریہ جسے انھوں نے غیر شخصی نظریہ فن کے نام سے بھی یاد کیا ہے کچھ رومانی یا جوشیلی جذباتی شاعری کی تردید ہی میں پیش نہیں کیا ہے بلکہ اس میں کچھ انہوں نے اپنی ٹھنڈی شاعری کا جواز بھی پیش کیا ہے اور یہ محض ان کا انکسار نفس ہے کہ وہ اس شخصیت گریز نظریہ فن کی توضیح میں کوئی مثال اپنی

شاعری سے نہیں بلکہ ڈانٹے اور کیٹس کی شاعری سے دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر وہ کیٹس کی نظم (NIGHTINGALE) کو پیش کرتے ہیں۔ جہاں شاعر بقول ایلیٹ بلبل کے جذبات کو نہیں (گویا کوئی شاعر بلبل کے جذبات کو بھی نظم کر سکتا ہے) بلکہ اپنے بھٹکتے ہوئے احساسات اور تصورات کو معروضی تلازمات کی بنا پر بلبل کا سہارا لے کر نظم کر رہا ہے۔ اگر میرا مقصد یہ ہوتا کہ میں ایلیٹ کی اس مثال ہی کو نامناسب بتاؤں تو بے شک اس نظم کو زیر بحث لاتا، لیکن میرا یہ مقصد کب ہے۔ میں تو یہ بتانا چاہتا ہوں کہ ایک آدھ مثال سے خواہ وہ ڈانٹے کی نظم ہو یا کیٹس کی نظم، ان کی یہ تعمیم کرسی نشین نہیں ہوتی کہ شاعری شخصیت یا جذبات سے فرار ہے۔ کیٹس ایک لیریکل شاعر ہے۔ اس نے ایسی نظمیں بھی تو کہی ہیں جن میں اس نے اپنے جذبات کا براہ راست اظہار کیا ہے۔ اور ہمارے یہاں تو میر، غالب اور اقبال سبھی نے بیشتر "اپنے بھٹکے ہوئے احساسات اور تصورات" کا نہیں بلکہ اپنے ٹھہرے ہوئے جذبات کا اظہار کیا ہے ایسی صورت میں ہم ایلیٹ کے اس شخصیت گریز نظریہ آرٹ کو کسی عالمگیر صداقت پر مبنی تصور نہیں کر سکتے کیونکہ اس کا اطلاق نہ تو بالعموم ہماری شاعری پر ہوتا ہے اور نہ دنیا کی بڑی شاعری پر۔ کیا میرؔ اس وجہ سے کوئی ایک چھوٹے شاعر قرار پائیں گے کہ انکی شاعری میں انکی شخصیت جھلکتی ہوئی نظر آتی ہے:

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کئے جمع تو دیوان کیا

اور کیا علامہ اقبال اس وجہ سے ایک بڑے شاعر نہ قرار پائیں گے کہ انکی شاعری جذبات کو متحرک کر کے عمل پر اکساتی ہے۔ یہ سوالات بر محل ہیں۔ لیکن اگر یہاں یہ گمان گزر رہا ہو کہ میں آپ کی قومی عصبیت کو ابھار رہا ہوں تو فی الحال ان حضرات کے ذکر کو ملتوی رکھتا ہوں اور اسی انگریزی زبان کے ایک دوسرے شاعر اور ناقد کی رائے کو پیش کرنا چاہتا ہوں جس نے ایلیٹ کے اس شخصیت گریز نظریہ فن کی تردید کی ہے۔ ان کا نام ہربرٹ ریڈ ہے انھوں نے اپنے ایک مضمون "شاعر کی شخصیت" میں جسے انھوں نے ایلیٹ کے نقطہ نظر کی تردید میں لکھا ہے یہ نقطہ نظر اختیار کیا ہے کہ شاعری اپنی شخصیت سے آگہی ہے نہ کہ اس سے فرار۔ ہربرٹ ریڈ کا یہ مضمون کسی قدر

پیچیدہ بھی ہے اور یہ پیچیدگی اس لئے پیدا ہوئی ہے کہ انھوں نے ٹی۔ ایس ایلیٹ کی طرح، شخصیت کے مفہوم کو متعین کرنے کی ذمہ داری سے اپنا ہاتھ نہیں چھڑایا ہے لیکن شخصیت کی بحث سے متعلق ان کے مضمون میں بہت سے کھانچے ہیں انھوں نے شخصیت کو جہاں کردار یا کیرکٹر کی ضد قرار دیا ہے وہاں وہ ایلیٹ کے نظریہ شاعری سے اختلاف کرتے ہوئے کم از کم اس مسئلے پر ان کے ہمخیال بھی نظر آتے ہیں کہ شاعر کی ذات اس کی عملی ذات سے جدا ہوتی ہے۔ لیکن ایلیٹ سے انکا یہ اتفاق رائے جزوی ہے ورنہ بنیادی اعتبار سے انھوں نے ایلیٹ کے غیر شخصی نظریۂ فن کی شد و مد سے مخالفت ہی کی ہے اور اپنے مضمون کا مقصد اسی مخالفت کو ٹھہرایا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ "یہ صرف فیضان (INSPIRATION) ہی نہیں ہے جس سے کہ کوئی شخص شاعر بنتا ہے بنیادی قوت اپنی شخصیت کی آگہی ہے اور اس شخصیت کے تخلیقی عمل اور تحرک کو اندرونی بغاوت اور انتشار سے بچاتے ہوئے پروان چڑھانے کی صلاحیت ہے۔" ان کا یہ جملہ واضح طور سے بتا رہا ہے کہ وہ ادب یا فن کی بنیادی قوت شخصیت کی آگہی قرار دیتے ہیں نہ کہ اس سے فرار۔ اور چونکہ کم و بیش میں بھی اسی خیال کا حامی ہوں اس لئے اس کی توضیح کو اس وقت تک ملتوی رکھتا ہوں جب تک کہ ان کے مذکورہ مضمون کے اس حصے کو زیر بحث نہ لاؤں جہاں وہ شخصیت کو کردار کی ضد قرار دیتے ہیں کیونکہ وہاں مجھے ان کے نظریہ شخصیت سے سخت اختلاف ہے شخصیت سے متعلق ہربرٹ ریڈ کا یہ کہنا ہے کہ کیریکٹر یا کردار شخصیت کی ضد ہوتا ہے۔ کیریکٹر ایک ٹھوس اور اٹل شئے ہے وہ ایک آئیڈیل اپنے سامنے رکھتا ہے جس کے لئے وہ اپنے جذبات کا پیہم خون کرتا رہتا ہے وہ اپنے کو حالات کے مطابق بدلتا نہیں بلکہ اڑا رہتا ہے۔ کیریکٹر کی یہ خصوصیات ہربرٹ ریڈ کے الفاظ میں ایک "آزاد افتاد طبع" یا شخصیت کے منافی ہے اور وہ اس آزاد افتاد طبع یا شخصیت کی تعریف اپنے الفاظ میں نہیں بلکہ ریمنڈ فرینڈز کے الفاظ میں اس طرح کرتے ہیں۔

"ایک آئیڈیل شخصیت اس شخص کی ہوتی ہے جو اپنے وجود کو ہمیشہ اپنے خیالات کے تحرک کے مطابق بدلتا رہتا ہے کیریکٹر کے سامنے ایک آئیڈیل ہوتا ہے اور وہ اس آئیڈیل کے حصول کے لئے اپنے جذبات کا

خون کرتا رہتا ہے۔ برخلاف اس کے شخصیت کے سامنے کوئی ایسا آئیڈیل نہیں ہوتا ہے۔ یہ ایک متحرک طریق فکر ہے جو ہمارے بے شمار جذبات اور سینٹیمنٹس کے درمیان ایک رشتۂ توازن کو قائم رکھتی ہے۔"

ادب کے نقطۂ نگاہ سے دیکھتے ہوئے ہربرٹ ریڈ ریمنڈ فرینڈز کے اس خیال کے مدعی اس لئے بنے ہیں کہ ایک آزاد افتادِ طبع یا ایک شخصیت اپنے بے روک ٹوک بہاؤ کے باعث فیضانِ شاعری کے لئے ہمیشہ چشم براہ رہتی ہے اور کیریکٹر جسے کہ وہ ٹھس اور اٹل قرار دیتے ہیں جامد اور ازیل ہونے کے باعث فیضانِ شاعری سے محروم رہتا ہے۔ لیکن اس سے پہلے ہم یہ بتا چکے ہیں کہ ہربرٹ ریڈ کسی بھی شخص کے شاعر بننے کے لئے تنہا فیضان کو ضروری نہیں سمجھتے بلکہ اس کے برعکس اس کے لئے بنیادی قوت، شخصیت کی آگہی ٹھہراتے ہیں۔ کیا یہ ایک کھلا ہوا تضاد نہیں ہے ایک طرف تو وہ فرائڈ کے ایگو کو شخصیت کا مرکزی نقطہ، تصور کرتے ہیں جس کی بنیادی خصوصیت اس کی وہ قوت مدافعت ہے جس سے کہ وہ کیریکٹر بنتا ہے تو دوسری طرف وہ شخصیت کو صرف جذبات اور سینٹیمنٹس کے ایک توازن رشتہ کا نام دیتے ہیں یعنی ایگو کو چھوڑ کر صرف اڈ (ID) پر نگاہ رکھتے ہیں۔ شاید اس لئے کہ وہ جس نتیجے پر پہنچنا چاہتے ہیں یعنی شخصیت کو کیریکٹر کی ضد قرار دینا، اس میں فرائڈ کا ایگو بڑا اڑنگا لگاتا ہے۔ ہمیں ہربرٹ ریڈ کی اس کوشش سے بڑی ہمدردی ہے لیکن اسے کیا کیا جائے کہ کیا طبیعات اور کیا نفسیات ان دونوں ہی علوم میں حرکت، مدافعت کے ساتھ پیوست ہے۔ اور جو مفہوم کہ ایک آئیڈیل شخصیت کا ہربرٹ ریڈ نے ریمنڈ فرینڈز کے الفاظ میں پیش کیا ہے وہ کسی آئیڈیل شخصیت کا نہیں بلکہ بے پیندی کی شخصیت کا ہے۔ شخصیت بے شک تحرک پذیر ہوتی ہے لیکن تغیر پذیر ہونے اور کوئی کیریکٹر نہ رکھنے میں بڑا فرق ہے۔ ایک باشعور اور صاحب کردار آدمی بھی اپنے خیالات کے تحرک کے مطابق بدلتا رہتا ہے۔ وہ شخصیت ہی کیا جو متحرک اور ترقی پذیر نہ ہو۔ لیکن اسے ایک ابن الوقت یا تھالی کے بینگن کا نام نہیں دیا جاسکتا ہے ان دونوں کے درمیان بڑا فرق ہے۔ اول الذکر روشن خیال اور آخر الذکر ضمیر فروش ہوسکتا ہے۔ ایک لچنا اور اکڑنا دونوں ہی جانتا ہے اور دوسرا

صرف جلنا اور بہنا۔ ایک آگ اور پانی دونوں ہی ہے اور دوسرا تمام تر پانی۔ کبھی اسقدر از خود رفتہ کہ:

دل پھر طواف کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کئے ہوئے

اور کبھی اس قدر خود دار کہ:

الٹے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا

کبھی اسقدر بے صبر کہ ہر تیز رو کے ساتھ چل پڑے اور کبھی اسقدر متوازن کہ جناب خضر کو بھی "ایک ہمسفر" جانے۔

انسان کی جو عام فطرت ہے اس سے کسی شاعر کی فطرت وارستہ نہیں ہے اگر دنیا میں ایسے شعراء گزرے ہیں جو اپنے جذبات کی رو میں بہتے رہے ہیں تو ایسے شعراء بھی رہے ہیں جنھوں نے اپنے جنوں یا جذبات کو شعور سے لگام بھی دی ہے۔

کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

شعرا کی شخصیتوں میں شعور اور جنوں کی یہ جو دو علامتیں ہیں انہیں کے امتزاج کامل میں ایک شاعر کی آئیڈیل شخصیت کا راز مضمر ہے۔ ہماری معقولاتی طبیعت اتنی ہی فطری ہے جتنی کہ ہماری غیر معقولاتی طبیعت۔ ایسی صورت میں شخصیت ہمارے جذبات اور سینٹیمنٹس کے درمیان نہیں بلکہ ہماری معقول اور غیر معقول طبیعتوں کے درمیان ایک توازن رشتہ قائم رکھتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس طبیعت میں جذبات اور سینٹیمنٹس کے ساتھ ساتھ شعور، قوت مدافعت، قوت ارادہ، قوت عمل اور پھر ان سب میں نظم و ضبط پیدا کرنے والی معقولیت بھی شامل کرے۔ ہربرٹ ریڈ کے یہاں تو شخصیت صرف جذبات اور سینٹیمنٹس ہی تک محدود ہے۔ ایسی صورت میں اگر انہوں نے شخصیت کو کیریکٹر کی ضد قرار دیا تو اس میں کوئی تعجب نہیں کیونکہ ان کے ہاں آئیڈیل شخصیت بغیر کردار کے ہے اور ہماری نظر میں آئیڈیل شخصیت وہ ہے جس میں کردار بھی ہو۔ ہربرٹ ریڈ نے شخصیت کی اس تعریف سے جہاں ایک طرف انقلابی جذبات یا رُو بہ عمل جذبات کو ابھارنے والی شاعری کو اقلیم حسن سے خارج کیا ہے بلکہ دانستہ طور سے ادب سے اس کے آئیڈیلٹی (IDEALITY) کے عنصر کو بھی خارج

کر دیا ہے۔ کیونکہ ان کے یہاں آئیڈیل شخصیت آئیڈیل سے عاری ہوتی ہے یہ بھی ایک عجیب آئیڈیل ہے اور کیا عجب جو ان کا یہ آئیڈیل ان کے اس فلسفۂ تراجیت کا حامل ہو کہ انسان ہر قسم کے قیود سے آزاد ہے۔ یا شاید اس نظریۂ شاعری کا جانبدار ہو کہ شاعری میں صرف لاشعور کا اظہار کرنا چاہیے جو بعض اوقات تحت الانسانی یا حیوانی اقدار کی تبلیغ کا روپ بھی اختیار کر لیتی ہے۔ مجھے اس سے انکار نہیں کہ آدمی ایک حیوان ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ مجھے اسکے انسان ہونے پر بھی یقین ہے۔ میں نے ہربرٹ ریڈ کے نظریہ شخصیت کے رد کرنے کی جو ضرورت محسوس کی تو اس کا سبب یہی ہے کہ وہ نظریہ تمام ترجبلی تقاضوں کا حامل ہے۔

ہربرٹ ریڈ کا یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ شاعری کی بنیادی قوت اپنی شخصیت کی آگہی ہے۔ ان کا تو صرف یہ کہنا غلط ہے کہ شاعر کی شخصیت میں کیریکٹر نہیں ہوتا یعنی اس کی شخصیت، قوت مدافعت، قورت ارادی، قوت عمل یعنی کسی آئیڈیل اور شعور سے آزاد ہوتی ہے۔ اور ہم اپنے اس خیال کی حمایت میں دنیا کے بہت سے ایسے مسلم الثبوت شعرا۔ کی شخصیتیں پیش کر سکتے ہیں جن میں کیریکٹر کی کمی نہیں رہی ہے اور نہ ایسا ہی ہے کہ ان کے کیریکٹر کا دباؤ ان کی شاعری میں محسوس نہ کیا جاتا ہو۔ گزشتہ صدی میں جو ایک نیا مشرق، الجزائر سے لے کر جاپان تک ابھرا ہے۔ میری مراد اس مشرق سے ہے جو مغرب کی سیاسی غلامی سے آزاد ہوا ہے یا کہ آزادی کی جدوجہد میں مشغول ہے۔ اس نئے مشرق کے ادیبوں اور شاعروں کی شخصیتیں اور ان کا ادب ہربرٹ ریڈ کے کردار کش نظریہ شخصیت اور ایلیٹ کے شخصیت گریز نظریۂ فن دونوں ہی کی تردید کر رہا ہے نام گنوانے سے کیا فائدہ کیوں نہ پاکستان ہی کے دو نامور شعرا علامہ اقبال اور قاضی نذرالاسلام کو لے لیا جائے۔ کیا نذرالاسلام کی شخصیت اس لئے غیر شاعرانہ ہے کہ اس میں کیریکٹر پایا جاتا ہے اور کیا علامہ اقبال کا کلام اس لئے اقلیم فن سے خارج کر دئے جانے کے لائق ہے کہ اس میں موجبۂ آہنگ عمل پرور پائی جاتی ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے اور آپ یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ میں آپ کے جذبہ عصبیت سے نہیں کھیل رہا ہوں تو پھر آپ کو ان کے نظریات کے غائتی میلانات کا بھی سراغ لگانا چاہیے۔ کیونکہ ہم نے شعروشاعری کچھ چند صدیوں میں تو سیکھی نہیں ہے کہ ان نظریات

کے پس منظر سے ناآشنا ہوں۔ ہم سے زیادہ لذت شعر کا چسکا کسے رہا ہوگا۔ ایلیٹ اپنے مذکورہ، مضمون روایت اور انفرادی صلاحیت (TRADITIONS & THE INDIVIDUAL TALENT) میں لکھتے ہیں کہ "ہم یہ دعویٰ کسی قدر اعتماد کے ساتھ کر سکتے ہیں کہ ہمارا دور زوال کا ہے اور ہمارے یہاں کلچر کا جو آج معیار ہے وہ گزشتہ پچاس برس کے کلچر کے مقابلہ میں بہت پست ہے اور اس زوال کی شہادتیں ہمارے اپنے سارے شعبۂ حیات میں پائی جاتی ہیں اور کوئی سبب نظر نہیں آتا کہ ہمارے اس زوال کی رفتار اور بھی زیادہ کیوں نہ تیز ہوجائے اور ہم ایک ایسے دور میں نہ پہنچ جائیں، جب کچھ عرصہ کے لئے ہمارے پاس کوئی کلچر ہی نہ رہ جائے۔"

اگر ایلیٹ کے اس زرین مشاہدے کی روشنی میں ہم یہ نتیجہ اخذ کرنے پر مجبور ہوتے ہیں کہ ایلیٹ کا شخصیت گریز نظریۂ فن اور ہربرٹ ریڈ کا کیریکٹر کش نظریۂ شخصیت یہ دونوں ہی ایک زوال پذیر معاشرے کی پیداوار ہیں تو مجھے امید ہے کہ اس سلسلے میں ہم پر کسی تعصب کا الزام نہیں لگایا جا سکتا اس زرین مشاہدے کی روشنی میں یہ بات بھی سمجھ میں آتی ہے کہ کیوں وہ دونوں ہی قوم کو جگانے والی شاعری اور شخصیت میں کیریکٹر کی حکمرانی سے خائف ہیں۔ بات یہ ہے کہ ہمارا "ابن الوقت" ان کے نوآبادیاتی نظام کے لئے موزوں رہا ہے۔ لیکن جب سے کہ نوآبادیاتی نظام کے خلاف آزادی کی جدوجہد چلی ہے ہمارا وہ "ابن الوقت" اپنی سماجی اہمیت کھونے لگا ہے۔ اب وہ سامراجی نظام کے قیام میں مددگار نہیں ہے ممکن ہے کہ سر ہربرٹ ریڈ کے یہاں کیریکٹر سے یہ خوف کچھ اسی باعث ہو یا پھر اس باعث ہو کہ وہ اپنے فلسفۂ نراجیت میں کسی قسم کے کنٹرول کو شخصیت کے منافی تصور کرتے ہیں۔

رہ گئے جذبات اور سینٹیمنٹس تو ان کا بھی کیا بھروسہ۔ آخر ہمارے یہاں جذبات ہی سے تو ایک انقلابی شاعری کی گئی ہے۔ جذبات کچھ رونے دھونے اور عشق و محبت ہی کے تو نہیں ہوتے وہ عمل و حرکت کے بھی تو ہوتے ہیں بھڑنی۔ ایس۔ ایلیٹ کو ان جذبات کو ابھارنے سے کیا ملے گا جب کہ ان کی تمام ترجدوجہد شیطان کو انجیل پڑھانے کی رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ شیطان مسیحیت پر تو ایمان لانے سے رہا۔ ایسی صورت میں اس سے مفر اسے صرف ٹھنڈا ہی رکھنے میں ہے۔ یہ ہے سبب ان کے یہاں جذبات سے

گریز کرنے اور خشک اور ٹھنڈی شاعری کرنے کا

یہ جو چند باتیں میں نے ایلیٹ اور ہربرٹ ریڈ کے نظریات کے متعلق کہی ہیں تو یہ سب ایک بہانہ تھا اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کا اور اگر کہیں کوئی بات سخن گسترانہ ہے تو اس کے لئے معذرت خواہ ہوں۔ بات یہ ہے کہ میں کیریکٹر کو شخصیت کا نہ صرف ایک اہم جزو سمجھتا ہوں بلکہ تکمیل شخصیت کا ایک ذریعہ یا آلۂ کار بھی۔ کسی بھی فرد کی شخصیت جو جسم و جان کے تمام تقاضوں کی تسکین اور اس کی تمام صلاحیتوں کی بارآوری سے عبارت ہے اس وقت تک شرمندہ معنی رہے گی جب تک ایک فرد واحد بھی اس روئے زمین کے کسی گوشے میں اپنی تکمیل شخصیت سے محروم رہے گا۔

اب جب کہ ہر۔۔۔۔ فرد کی تکمیل شخصیت سوسائٹی کے دوسرے افراد کی تکمیل شخصیت کی پابند ٹھری تو پھر اس کے حصول کے لئے کیریکٹر کا پایا جانا لازمی ہے۔ لیکن چونکہ کیریکٹر شخصیت کی آزاد طبیعت میں حائل بھی ہوتا ہے اور اس طرح شخصیت میں ایک تناؤ اور تضاد پیدا ہوتا ہے اس لئے اس تناؤ کو بھی دور کرتے رہنا چاہیے مگر اس کا یہ حل نہیں ہے کہ کیریکٹر کو شخصیت سے خارج کر دیا جائے بلکہ یہ ہے کہ شخصیت کیرکٹر کو اپنے اندر اس طرح جذب کر لے کہ وہ اس کا جزو بدن بن جائے یعنی وہ جو تکمیل شخصیت کا ذریعہ ہے وہ جزو شخصیت بن جائے۔ یہاں یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ کیریکٹر شخصیت کا کوئی خارجی جزو باہر سے لایا ہوا نہیں ہے۔ کہ اسے خارج کر دیا جائے۔ کیریکٹر تو شخصیت کی تکمیل کے ارتقائی طریق کار میں پیدا ہوتا ہے اور جو کشمکش کہ ان دونوں میں پائی جاتی ہے وہ اصل میں سماج اور فرد کے مفادات کے ٹکراؤ کی ہوتی ہے۔ اسے دور کیا جا سکتا ہے۔ یہ انسانی شخصیت جو آزاد اور پابند بیک وقت ہوتی ہے، جو ہماری معقول اور غیر معقول طبیعتوں کے درمیان ایک توازن رشتہ قائم رکھتی ہے اپنے آئیڈیل معیار کو اسی دن پہنچ سکے گی جبکہ پبلک سلف اور پرائیوٹ سلف یعنی پبلک اور ذاتی مفادات متحد ہو سکیں گے۔

شاعر خواہ وہ جینئس ہو یا کسی اوسط درجہ کا آدمی نہ تو انسانی فطرت کے اس تضاد سے آزاد ہوتا ہے جو ضبط و نظم اور آزادی طبع یا سماجی مفادات اور انفرادی مفاد کے درمیان رہتا ہے اور نہ وہ اس فطری چشم بصیرت سے محروم ہوتا ہے کہ انسان ان

تضادات کا حل ہمیشہ ایک آئیڈیل سطح پر تلاش کرتا رہا ہے۔ چنانچہ وہ صرف حقیقت بیں ہی نہیں بلکہ آئیڈیل پسند بھی ہوتا ہے۔ آرٹ حقیقت میں اسی کشمکش کے اظہار میں پیدا ہوتا ہے۔ کشمکش کی نوعیت مختلف ہو سکتی ہے لیکن وہ اس سے آزاد نہیں رہتا ہے۔ اس تخلیقی طریق کار میں نہ تو اس کا نفس ناطقہ، اس کے نفس حاسہ سے جدا رہتا ہے اور نہ وہ اپنے جذبات کے اظہار سے اس لئے گریز کرتا ہے کہ کہیں وہ اس میں کھل نہ جائے:

ہم پرورش لوح و قلم کرتے رہیں گے
جو دل پہ گزرتی ہے رقم کرتے رہیں گے

آخر پرورش لوح و قلم کا ایک نقطۂ نظریہ بھی تو ہے۔ جو فیض کے مذکورہ بالا شعر میں ہے اور ایک وہ بھی جو غالب کے اس شعر میں ہے:

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

آج حیات انسانی کا وجود موت کے بالمقابل ہے۔ تعینِ اقدار سے زیادہ بقائے حیات کا مسئلہ اہم ہے۔ فلسفۂ حیات کی مسابقت جس کا ایک ذریعہ آرٹ اور ادب بھی ہے ایٹمی ہتھیاروں کی دوڑ کے سامنے پیچھے رہ گئی ہے۔ کیا اس میں ہمارے ادیبوں کے گریز کو دخل نہیں ہے۔ خواہ وہ گریز جذبہ سے ہو یا کیریکٹر سے۔ آرٹ ہو یا ادب، اسکا وجود جذبات اور کیریکٹر سے گریز کرنے میں نہیں بلکہ زندگی کی قوتوں کو آگے بڑھانے میں ہے۔ گوئٹے کہتا ہے "ادب زندگی کی قوت میں اضافہ کرتا ہے۔ وہ ہمارے جذبات اور احساسات کو پاکیزہ تر بناتا ہے۔ انسان کی قوت ارادی کو تقویت پہنچاتا ہے اور آدمی کو انسانیت کے زیور سے آراستہ کرتا ہے۔"

یہاں جس مسئلے کو میں زیر بحث لایا ہوں وہ مسئلہ نہ تو ادبی تخلیقات کے میٹریل کا ہے اور نہ ادبی تخلیقات کی نفسیات کا بلکہ شاعر کے ذہن اور ادبی تخلیقات کے میٹریل کے رشتے کا مسئلہ ہے۔ ایلیٹ نے تو شاعر کے تخلیقی ذہن کو اس کے اثر پذیر ذہن سے جدا کر کے اسے زندگی کی تب و تاب سے بے نیاز کر دیا۔ لیکن ہمارے شعراء ایسا نہیں سوچتے ہیں:

مجھے انتعاشِ غم نے پئے عرضِ حال بخشی
ہوسِ غزل سرائی تپشِ فسانہ خوانی

(غالب)

غالب کے یہاں انتعاش غم اور عرض حال میں نہ صرف ذہن کی فعلیت موجود ہے جو ایلیٹ کے مجہول میڈیم میں نہیں ہے بلکہ ان کے تپش فسانہ خوانی میں وہ "نہر خوں" بھی ہے جو میر وغالب اور فیض کی صدا ہے۔ یہاں شاعر کا نفس ناطقہ اس کے نفس حاسہ سے جدا نہیں ہے۔ غالب کے یہاں فن کارانہ تخلیق کا جذبہ کوئی اپنا ایک ایسا آزاد وجود نہیں رکھتا جس میں عرض حال یا اظہار شخصیت یا اظہار جذبہ کو کوئی دخل نہ ہو اور تقریباً یہی نقطہ نگاہ میر کا بھی ہے:

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کئے جمع تو دیوان کیا

اس موقع پر میں قصداً علامہ اقبال کے ان اشعار کو پیش نہیں کر رہا ہوں جن میں انہوں نے شاعر کی اس حیثیت سے انکار کر کے جو ایک تخلیقی فنکار کی ہے اپنے صرف مبلغ ہونے کا اقرار کیا ہے:

نغمہ کجا و من کجا ساز سخن بہانہ ایست
سوئے قطار می کشم ناقۂ بے زمام را

کیونکہ یہ نقطۂ نظر بھی، اگر شاعری میں اس کا اظہار شعوری ہو، انتہا پسندی کا ہے۔ شاعری میں شاعر، مبلغ غیر شعوری طرح سے رہتا ہے نہ کہ شعوری طرح سے وہ عالم خواب میں بیدار اور عین بیداری کے عالم میں محو خواب ہوتا ہے۔ کبھی تو عالم خواب میں وہ بیداری کہ "از شعلہ تراش کردہ ام حرف" (فیضی) اور کبھی عالم ہوش میں وہ بے خودی کہ "غفلت جہاں در جہاں ہے مجھے" (میر) خدا مغفرت کرے مشرق کو سلام بھیجنے والے دیر کے شاعر گوئٹے نے کیا خوب بات کہی ہے "شاعر زندگی کے خواب سے بیدار، ہوشمند اور باشعور گزرتا ہے اور زندگی کی جدوجہد میں بحیثیت ایک معلم غیر شعوری طرح سے حصہ لیتا ہے۔"

شعور اور لاشعور کا یہ رابطہ ایسا نہیں ہے کہ ہم ان میں سے ایک کو دوسرے

سے جدا کر سکیں۔ یہ دونوں ایک دوسرے میں بستے اور ایک دوسرے سے پیوست رہتے ہیں۔ شاعر کا ذہن اپنے اس میٹریل کے برتنے اور ڈھالنے میں مجہول نہیں رہتا ہے کہ اسے ہم ایک میڈیم (ایک مجہول آلۂ کار) تصور کریں شاعر کا ذہن فطرت سے صرف لیتا ہی نہیں بلکہ فطرت کو دیتا بھی ہے۔ اس پر اضافہ کرتا ہے یا اسکی اصلاح کرتا ہے۔ وہ حالات کو بدلنے کی بھی کوشش کرتا ہے۔ اور اپنے اس عمل کی چھاپ، جس میں وہ اپنی قوت ارادی، قوت عمل، آئیڈیلزم اور ضمیر و خمیر سبھی سے کام لیتا ہے، اپنی ادبی تخلیق پر بھی چھوڑتا ہے۔ اس کی تخلیق موضوعی، معروضی، شخصی اور غیر شخصی، سماجی تاریخی اور ابدی بیک وقت ہوتی ہے۔ میں اپنی بات ختم کر چکا بجز ایک بات کے۔ شاعر کا تعلق صرف جذبات و احساسات، شعور و لاشعور اور اس قسم کی اور دوسری چیزوں ہی سے نہیں ہوتا بلکہ زبان سے بھی ہوتا ہے جو شعور کے اظہار کا خارجی روپ ہے۔ شعر و ادب کی دنیا میں کیونکر کہا گیا ہے اس سے کم اہم نہیں ہے کہ کیا کہا گیا ہے۔ چنانچہ ایلیٹ کا یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ کسی شاعر کی سماجی اہمیت اس کی شاعرانہ اہمیت سے مختلف ہوتی ہے۔ ایلیٹ کی غلطی تو اس بات میں ہے کہ وہ اس کی شخصیت کے ان دونوں پہلوؤں کو ایک دوسرے سے بالکل ہی منقطع کر دیتے ہیں دیکھنے میں یہ آیا ہے کہ ایک بڑا شاعر کبھی کبھی بہت سے امور میں ایک چھوٹا آدمی بھی ہوتا ہے یا یہ کہ اسکی شخصیت کے بہت سے ناخوشگوار پہلو اسکی اپنی شاعری کے پردے میں چھپ جاتے ہیں۔

شاعر ہو یا کوئی فنکار جبتک کہ اسے ضروریات زندگی کے فوری دباؤ سے آزاد نہیں کیا جائیگا اس کا تخلیقی عمل تمامتر قوانین حسن کے تابع نہیں ہو سکتا اور نہ وہ اس وقت تک اپنے تخلیقی عمل میں مکمل طور سے آزاد ہو سکتا ہے۔ ایسی صورت میں دنیا کے کیا دوسرے جمال پرست اور کیا ایلیٹ، ان کا یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ کسی تخلیق میں کسی جذبے کی شدت اتنی اہم نہیں ہے جتنی کہ تحریکِ تخلیق کا دباؤ یا اسکا حسن کارانہ اظہار لیکن جب ایلیٹ تخلیق کے میٹریل پر اپنے احتسابات کی چھلنی لگا دیتے ہیں اور اور اس سے شعور اور جذبے کو نکلنے نہیں دیتے اور بے جان احساس والی شاعری کا ادعا کرتے ہیں تو وہ فن کارانہ بصیرت کے نہیں بلکہ ایک مخصوص میٹریل کی شاعری کے دعوے دار بن جاتے ہیں جو اپنے مخفی اثرات میں سیاسی بھی ہو سکتی ہے۔ شاعری غیر

شخصی ہے یا شخصی یہ سب کوئی دیکھنے نہیں جاتا۔ دیکھا یہ جاتا ہے کہ اس میں انسانی جذبات اور اور انسانی شعور کا جمالیاتی اور با معنی اظہار ہوا ہے کہ نہیں۔ اگر آپ بیتی جگ بیتی نہیں اور جگ بیتی آپ بیتی نہیں تو وہ موثر نہیں ہو سکتی اصل مسئلہ خصوص و عموم یا آپ بیتی جگ بیتی کے درمیان نقطۂ اتصال کے ڈھونڈنے کا ہے۔ اس سنگم تک پہنچنے کے لئے جو موضوعیت اور معروضیت کا ایک نقطۂ اتصال ہے۔ اپنی شخصیت کی آگہی کا حاصل کرنا ضروری ہے سمجھاں نہ تو میں یہ کہتا ہوں کہ ادب تمام تر شخصیت کا اظہار ہے اور نہ یہ کہتا ہوں کہ ادب تمام تر شخصیت سے گریز ہے بلکہ یہ کہتا ہوں کہ ادب میں موضوعیت اور معروضیت انفرادیت اور یونیورسلٹی تاریخیت اور دوامیت ان سب کا اظہار ایک وحدت میں ہوتا ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہنا چاہوں گا کہ جہاں تک کہ لیریکل شاعری کا تعلق ہے اس میں شاعر کی شخصیت کا عکس نمایاں طور سے ملتا ہے۔ وہ اس سے گریز نہیں کر سکتا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ شاعر کے لئے جذبات سے بچنا ناممکن ہے:

بقدرِ حوصلۂ عشق، جلوہ ریزی ہے
وگرنہ خانۂ آئینہ کی فضا معلوم

یہ ہے غالب کا نامہ ایلیٹ کے نام۔ خانہ آئینہ یعنی میڈیم کی فضا بے رنگ ہوتی ہے، اس میں جلوہ ریزی شاعر کے جذبات کے اظہار سے ہوتی ہے

(نیا دور ۱۹۵۷ء)

اسٹائل یا اسلوب؟

خواہ آپ اسٹائل کا ترجمہ اپنی زبان میں اسلوب سے کریں یا طرز سے یا کسی اور لفظ سے لیکن بعض موقعوں پر جو بات کہ اسٹائل کے کہنے سے پیدا ہوتی ہے وہ اسلوب یا طرز کے کہنے سے پیدا نہیں ہوتی ہے۔ مثلاً جب ٹینس کا ایک کھلاڑی کوئی خوبصورت ہاتھ دکھاتا ہے تو اس وقت تحسین و آفریں یا داد دہی کے موقع پر اسٹائل ہی کا لفظ زیب دیتا ہے۔ اس لئے نہیں کہ یہ فرنگیوں کا کھیل ہے اور اس کی اداؤں کی داد دہی کے لئے انہیں کی زبان کے الفاظ موزوں ترین ہیں بلکہ اس لئے کہ وہاں اسٹائل کا مفہوم اچھے اسٹائل یا حسن ادا سے ہے نہ کہ یہ مفہوم ہے کہ اچھا ہو یا برا، اسٹائل ہر ایک کا ہوتا ہے تو غرض یہ ہے کہ انگریزی زبان میں اسٹائل کا یہ محل استعمال کچھ بلاوجہ نہیں ہے۔ اسٹائل کا ایک معیار ہوتا ہے۔ اس کا تعلق حسن ادا سے ہے نہ کہ ادائے محض سے یا انفرادیت محض سے۔ مجھے امید ہے کہ آپ میری بات سمجھ گئے ہوں گے میں اسے تسلیم نہیں کرتا کہ ہر شخص کا اپنا ایک اسلوب ہوتا ہے خواہ وہ اناڑی ہی کیوں نہ ہو۔ جس کے خرام قلم میں کوئی حسن نہ ہو۔ جس کے صریر خامہ میں نوائے سروش نہ ہو، اس کا اسٹائل کیا۔ اسٹائل انفرادیت کا مترادف نہیں ہے۔ ہرچند کہ اس میں انفرادیت موجود ہوتی ہے۔ ادبی اسلوب یا اسٹائل کا ایک معیار ہوتا ہے جو مذاق ادب اور مذاق سخن کی تبدیلی کے ساتھ بدلتا بھی رہتا ہے۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ ہم ایک مخصوص عہد کے ایک مخصوص طرز نگارش کو بھی بہ حیثیت مجموعی اسٹائل کہتے ہیں۔ مثلاً کلاسیکل اسٹائل یا موڈرن اسٹائل۔ یہی نہیں بلکہ ایک ہی دور کی مختلف طرز نگارش کو بھی، کیا بہ اعتبار موضوع اور کیا بہ اعتبار تکنیک، اسٹائل کہتے ہیں۔ مثلاً تاثر نگاری کا اسٹائل، تجریدیت کا اسٹائل، بیانیہ اسٹائل، رزمیہ اسٹائل وغیرہ۔ اور لطف یہ ہے کہ ایک ہی شخص بہ اعتبار موضوع اپنے اسٹائل کو بدلتا بھی رہتا ہے۔ وہ بہ یک وقت مختلف قسم کی اسٹائلوں پر قادر ہو سکتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود فارسی کا جو یہ شعر ہے۔

بہر رنگے کہ خواہی جامہ می پوش
من انداز قدت را می شناسم

اس کا اطلاق اس کی ہر قسم کی تحریروں پر کیا جا سکتا ہے۔ ایک صاحب اسلوب ادیب اپنے کو کتنا ہی چھپانے کی کوشش کرے وہ چھپ نہیں پاتا ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ اسٹائل کا صرف ایک فنی معیار ہی نہیں ہوتا ہے بلکہ اس کا ایک رشتہ مصنف کی شخصیت سے بھی ہوتا ہے۔

اسٹائل کے سلسلے میں یہ دونوں باتیں کتنی متضاد ہیں۔ اگر ایک طرف ٹی ایس ایلیٹ کا یہ کہنا درست معلوم ہوتا ہے کہ ادیب کا کام اپنی شخصیت کے اظہار کرنے کا نہیں ہے بلکہ اپنے خیالات اور جذبات کو مناسب ترین اور موزوں ترین الفاظ کے ذریعے ادا کرنے کا ہے تو دوسری طرف یہ کہنا بھی درست ہے کہ جب تک کسی نگارش میں کسی تخلیق میں فنکار کے جذبے کی گرمی، اور اس کے منفرد تخیل کی سحرانگیزی نہ ہو، الفاظ کی بندش انکی تراش و خراش سے وہ اثرآفریں نہیں ہو پاتی ہے۔ وہ کیفیت اس میں شخصیت ہی کی جلوہ ریزی اور دل گرمی سے پیدا ہوتی ہے۔

اول الذکر صورت میں ادیب کی شخصیت غیراہم اور اس کی فن کارانہ کوشش ہی اہم ہے۔ لیکن آخرالذکر صورت میں اس کی شخصیت بھی اہم قرار دی جا سکتی ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ ہم ان دونوں متضاد چیزوں کو کیونکر ایک دوسرے سے ہم آہنگ کریں۔ وجودِ جملہ اشیاء بہ ضد است، ہمیں ان دونوں باتوں کے تضاد سے گھبرانا نہیں چاہیئے۔ دیکھنا یہ ہے کہ آرٹ یا شعروادب کیوں کر، وجود میں آتا ہے، یہ پیدا ہی ہوتا ہے اس نفسیاتی کش مکش سے جو فنکار میں اس کے ماحول کے تضاد سے پیدا ہوتی ہے۔ فن کار کے پاس پکے پکائے ہوئے خیالات اور بنے بنائے ہوئے جذبات موجود نہیں ہوتے ہیں کہ اس کے سامنے مسئلہ صرف ان کے اظہار کا ہو۔ جذبہ ہو یا کہ خیال چونکہ اس کا اظہار، تشکیل معنی اور ابلاغ معنی میں دخیل ہوتا ہے اس لئے کسی بھی صورت میں فنی اظہار کو فنکار کی شخصیت سے اس طرح جدا نہیں کیا جا سکتا ہے جیسا کہ ٹی ایس ایلیٹ بتاتے ہیں کہ وہ دو خانوں میں بٹ جائے۔ ہاں یہ ضرور کہا جائیگا کہ شخصیت کو فن کے تابع یا اظہار کو قوانین حسن کے تابع رکھنا چاہیئے۔ یہ جو استعارہ ہے، فن کی نمود

خون جگر سے ہے، اسے ہمیشہ سامنے رکھنا چاہیئے۔

یہاں یہ بات بھی مد نظر رکھنی چاہیئے کہ ہم کسی شاعر یا ادیب کے اسٹائل کو اس کے خیالات اور جذبات کی نوعیت سے نہیں بلکہ اس کے طریق فکر اور اس کی آواز یا لب و لہجے سے پہچانتے ہیں۔ اسلوب کی انفرادیت خیال یا جذبات کی انفرادیت سے نہیں بلکہ طریق فکر اور آواز کی انفرادیت سے پہچانی جاتی ہے۔ ایک انسان دوسرے انسان سے اپنی شکل و صورت وغیرہ کے امتیازات کے علاوہ اپنی جداگانہ شخصیت کی تفریق سے بھی پہچانا جاتا ہے جو اس کے طریق فکر اور افتاد طبیعت کو متعین کرتی ہے اسلوب میں انفرادیت اسی شخصیت کے مخصوص طریق فکر، افتاد طبع اور تربیت ذوق کی خصوصیات سے پیدا ہوتی ہے۔ ایک لفظ میں اسی کو شاعر کی آواز کہیں گے

میں جو بولا کہا کہ یہ آواز
اسی خانہ خراب کی سی ہے

ہم اس پر بحث آگے کریں گے کہ میر کی وہ آواز کیا ہے۔ فی الحال تو اسی کو ذہن نشین کرانا ہے کہ اسلوب اس سے پیدا نہیں ہوتا ہے کہ ایک ہی بات کے کہنے کے مختلف اسالیب موجود ہوتے ہیں، شاعر یا ادیب ان میں سے کسی ایک کو منتخب کر لیتا ہے۔ یا کہ وہ ان میں سے کسی کی تقلید کرتا ہے، اسلوب طریق فکر کی انفرادیت سے پیدا ہوتا ہے اور وہی انفرادیت اس کے انداز بیان کو منفرد کر دیتی ہے۔ غالب کا جو "ہے انداز بیاں اور" تو اس کا بھی مطلب وہی ہے کہ ان کا طریق فکر ہی منفرد تھا۔ ان کی منفرد شخصیت کا ایک مخصوص اسلوب فکر تھا جو غالب کی نشاندہی کرتا ہے۔ یوں تو ہر آدمی سوچتا ہے لیکن ہر سوچنے والے کو مفکر نہیں کہتے ہیں۔ اسی طرح ہر لکھنے والا کا اسلوب نہیں ہوتا ہے۔

رہ گئی شخصیت کی بات تو اس کے بارے میں یہ کہنا ہے کہ شخصیت کے مدارج، معیارات ہو سکتے ہیں لیکن یہ ناممکن ہے کہ جس شئے سے کہ شخصیت کی نشاندہی کی جاتی ہے اسکے نہ ہوتے ہوئے بھی کسی شخص میں شخصیت پائی جائے۔ اب سوال یہ ہے کہ شخصیت کی وہ بنیادی شئے کیا ہے جس کے پائے جانے میں شخصیت کا اطلاق کیا جاتا ہے اور جس کے نہ پائے جانے میں شخصیت کا اطلاق نہیں کیا جاتا ہے۔ لیکن قبل اس کے کہ

میں اسے زیر بحث لاؤں، اسے ذہن نشین کر لیجئے کہ شخصیت انفرادیت کے مترادف نہیں ہے، بالکل اسی طرح جس طرح کہ اسلوب انفرادیت کے مترادف نہیں ہے۔

علم النفس کے مطابق شخصیت منظم ہوتی ہے۔ ایگو یا خودی کے گرد، اور ایگو کی تعریف خود نگری اور خود گری ہی نہیں ہے بلکہ محافظت ذات بھی ہے۔ کسی بھی انسان میں کیریکٹر، ایگو کی اسی مدافعت سے پیدا ہوتا ہے۔ کیریکٹر شخصیت کی ضد نہیں ہے، جیسا کہ ہربرٹ ریڈ ہمیں بتانا چاہیں گے بلکہ شخصیت کا جزو اعظم یا اس کا سنگ بنیاد ہے۔ کیریکٹر کے بغیر کوئی شخصیت نہیں ہوا کرتی ہے اور کیریکٹر کے یہ معنی نہیں ہیں کہ وہ اٹل اور ٹھس ہو۔ اس میں کوئی لچک اور کوئی بہاؤ نہ ہو، وہ ہر طرف جھکتا ہے اور اپنے ماحول سے مطابقت پیدا کرتا ہے۔ لیکن وہ اپنے مرکز ثقل سے ہٹتا نہیں ہے۔ اس میں ایک پابندی ہوتی ہے جو شخصیت میں وزن پیدا کرتی ہے اور اس کی ترقی میں وقار پیدا کرتی ہے اور شخصیت کا یہ معیار نہ صرف عام انسانوں کے بارے میں صحیح ہے بلکہ فن کار ادیب اور شعراء کے بارے میں بھی صحیح ہے کیونکہ اگر فن، فنکار کے ایگو کی اس کشمکش کا نتیجہ ہے جسے وہ اپنے ماحول کے بالمقابل محسوس کرتا ہے تو پھر اس کی کش مکش کا وزن تو صرف اسی وقت محسوس کیا جاسکتا ہے جب کہ وہ اس کشمکش میں کسی جگہ پر کھڑا ہو۔ ادب کسی مجرد حقیقت یا صداقت کی دریافت نہیں ہے کہ اس میں دریافت کرنے والے کی شخصیت بے معنی ہو جائے اور ہم یہ کہہ سکیں کہ ہمیں دریافت سے دلچسپی ہے نہ کہ دریافت کرنے والے کی شخصیت سے۔ یہ تو اس رنج و راحت کی کہانی ہے جو شاعر یا ادیب اپنے ماحول کے تصادم میں محسوس کرتا ہے اور پھر اسے قبول کرنے یا نہ کرنے کا جو رویہ اختیار کرتا ہے۔ اس کے اظہار کی کہانی ہے۔ فنکار کی داخلیت اس کی تخلیق میں ایک اہم جزو ہوا کرتی ہے۔

وہ اپنے اس طریق کار سے جس عالمگیر صداقت یا اضافی دائمیت (RELATIVE CONSTANT) تک پہنچتا ہے۔ اس میں اس کا نفس ایک حصہ لینے والے یا جانب دار موضوع (SUBJECT) کی حیثیت سے کام کرتا ہے۔ کسی بھی فنکار کے فن کو سمجھنے کے لئے اس کی شخصیت کا مطالعہ اسی لئے اہم ہوتا ہے کہ وہ اس کے مصدرِ شخصیت سے صادر ہوتا ہے۔ لیکن اگر شخصیت میں کوئی مرکز ثقل نہ ہو تو پھر

اسے ہم کیوں کر جانچ سکتے ہیں، جذبات کی گہرائی ہو یا گیرائی، ان دونوں ہی کو ہم اسی وقت جانچ سکتے ہیں جب کہ ہمیں شخصیت کے کسی مستقر کا علم ہو۔ان حالات میں یہ کہنا صحیح ہے کہ شخصیت اسی کی ہوتی ہے جس کے پاس کیریکٹر یا کوئی نشست مدافعت ہو۔ کیونکہ اسی حالت میں اس کے تجربات انفرادیت اختیار کر سکتے ہیں ۔یہاں یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ کیریکٹر نہیں بلکہ چال چلن (CONDUCT) اچھا یا برا ہوا کرتا ہے اس کے برعکس کیریکٹر ہیں یا تو نشست مدافعت ہوتی ہے یا نہیں ہوتی ہے، اور یہاں ہم شاعر یا ادیب کے کیریکٹر سے بحث کر رہے ہیں نہ کہ اس کے چال چلن سے ۔اب ایک جزوی سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا کیریکٹر شخصیت کے مترادف ہے؟ نہیں ۔ کیریکٹر تو صرف اس کی شخصیت کا سنگ بنیاد یا مرکز ثقل ہوتا ہے جس کے گرد اس کی شخصیت نمو کرتی ہے ۔ بشرطیکہ اسے اپنی شخصیت کو فروغ دینے کا موقع ملے ۔ہاں شخصیت کو آپ منفرد انسانیت (INDIVIDUALIZED HUMANITY) کا نام دے سکتے ہیں ۔ یعنی اس میں احترام نفس کے ساتھ احترام انسانیت بھی ہوتی ہے ۔اور یہ ایک ایسی شئے ہے جس کا معیار تکمیل شخصیت کے مادی اور روحانی وسائل کے مطابق ہر زمانے میں بدلتا رہے گا ۔اب ہم اس جگہ پر پہنچتے ہیں جہاں فن میں شخصیت کی خودی ہی نہیں.... بلکہ اس کی غیر خودی یا انسانیت نوازی بھی اہم ہے ۔یہاں ہم پھر ایک نئے تضاد سے دو چار ہوتے ہیں ۔ کیونکہ خودی غیر خودی سے بغیر کسی تصادم، کشمکش اور تناؤ کے ہم آہنگ نہیں ہوتی ہے ۔ لیکن جس طرح کہ ایک بڑا فن کار اپنے اظہار ذات اور فن کے تقاضوں کے درمیان ہم آہنگی پیدا کرتا ہے ۔اسی طرح وہ اپنی خودی اور غیر خودی کے درمیان بھی ایک ہم آہنگی پیدا کرتا ہے اور جو شخص کہ توازن پیدا نہیں کر پاتا ہے اس کی شخصیت پارہ پارہ اور منتشر ہو کر رہ جاتی ہے ۔شعرا اور فنکار کی فہرست ہر زمانے میں بڑی طویل ہوا کرتی ہے ۔ لیکن ان میں سے حقیقی اور بڑے شاعر اور فنکار بقول غالب دو ڈھائی ہی نکلا کرتے ہیں ۔غالب تو فیضی کو بھی بہ حیثیت شاعر قبول کرنے میں تامل کرتے تھے ۔ کیونکہ کبھی کبھی ان کی بھی ٹھیک نکل جایا کرتی، تو غرض یہ ہے کہ یہ لفظ " ٹھیک " بڑا مناسب لفظ ہے ۔اس میں شخصیت کی ٹھیک اور فن کی ٹھیک دونوں ہی کی طرف اشارہ ہے ۔ کلام لچلچا صرف اسی وقت نہیں ہوتا ہے جب کہ بندش میں چستی اور

الفاظ باہم دگر گھلے ہوئے نہ ہوں بلکہ اس وقت بھی ہوتا ہے جب کہ شخصیت میں گٹھاؤ اور اس کی پیوندی میں کوئی ٹھیک نہیں ہوتی ہے۔ آرٹ میں مسئلہ صرف کہنے یا صرف ابلاغ کا نہیں بلکہ جذبے کی گرم دلی اور تقاضائے فن کے ساتھ خیال ادا کرنے کا ہے۔

یہاں ایک مزید غلط فہمی کا ازالہ چاہتا ہوں، شاعری اور خطابت دو مختلف چیزیں ہیں کیا شاعری میں خطابت سے اسلوب پیدا ہوتا ہے؟ خطابت تو شاعری کا ایک بُرا بدل ہے یہ سامعین کے جذبات سے کھیلنے کی ایک شئے ہے۔ اس کے برعکس اسلوب مصنوعی چہروں کو اتارنے اور اپنی شخصیت کو پہچاننے اور اپنی صحیح آواز کو پانے سے پیدا ہوتا ہے۔ فنکار کی اصل شخصیت وہیں اجاگر ہوتی ہے جہاں فنکار آدمی کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ اور واعظ کے چوغے کو اتار پھینکتا ہے۔

بارے کل بھڑ گئے اس ظالم خونخوار سے ہم
منصفی کیجے تو کچھ کم نہ جگر ہم نے کیا

'کچھ کم نہ جگر ہم نے کیا' یہ ہے میر کا لہجہ ہے نہ کہ وہ جو امیر کے اس شعر میں ہے جسے مجنوں گورکھپوری نے میر سے منسوب کر رکھا ہے:

شکست و فتح نصیبوں سے ہے ولے اے امیر
مقابلہ تو دل ناتواں نے خوب کیا

بہرحال بہترین اسٹائل اس وقت پیدا ہوتا ہے جب کہ شاعر یا فنکار اپنے اسٹائل سے بے خبر لیکن واعظ بننے کے نقصان سے باخبر ہوتا ہے۔ لیکن اسٹائل جیسا کہ میں نے شروع میں عرض کیا۔ کچھ فنکار کی شخصیت اور اس کے فن کے رشتے ہی کی شئے نہیں ہے۔ اس کا تعلق ابلاغ کے فن سے بھی ہے جس کا ایک معیار ہوتا ہے۔ خواہ وہ ہر عہد میں بدلتا ہی کیوں نہ رہتا ہو۔

(ماہ نو کراچی ۱۹۵۹ء)

تنقید کے چند بنیادی مسائل

[یہاں میں نے اپنے اصل مضمون سے جو فنکار (دہلی) کے شمارہ نمبر ۳، ۴ میں شائع ہوا تھا پہلے حصے کو حذف کر دیا ہے]

ہماری تنقید جس بنیادی تصور کے گرد لگ بھگ ۳۶. کے زمانے سے گھوم رہی ہے وہ یہ ہے کہ ادب زندگی کا آئینہ ہے۔ یقیناً ادب عکس ہے اس زندگی کا جسے ہم گزار رہے ہیں۔ لیکن چونکہ ہماری حیثیت خارجی دنیا کے ساتھ صرف ایک مجہول ظرف کی نہیں بلکہ ایک موضوع کی بھی ہے۔ یعنی ہم اسے صرف قبول ہی نہیں کرتے بلکہ اسے بدلتے بھی ہیں اس لئے ادب میں ہماری زندگی کے ان دونوں پہلوؤں کی عکاسی ہوتی ہے۔ درد و غم اور اس قسم کے دوسرے جذبات کے ساتھ ساتھ ہماری قوت ارادی اور عمل و حرکت دونوں ہی کا اظہار ہوتا ہے۔ پہلی صورت میں دنیا ہمیں اپنے مطابق ڈھالتی ہے۔ دوسری صورت میں ہم دنیا کو اپنی ضرورتوں کے مطابق ڈھالتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دوسری صورت میں جب ہم دنیا کو اپنی ضرورتوں کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں تو ہم صرف خارجی دنیا ہی کو بدلنے کی کوشش نہیں کرتے ہیں بلکہ اپنی فطرت کو بھی جو بیشتر سماجی رشتوں سے متعین ہوتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں اسے یوں سمجھئے کہ دنیا کو بدلنے کی کوشش میں ہم اپنی فطرت کو بھی بدلتے ہیں اس کے یہ معنیٰ ہوئے کہ ادب زندگی کا کوئی مجہول عکس نہیں ہے۔ کیونکہ زندگی کو منعکس کرتے وقت شاعر یا فنکار اپنے نقطہ نگاہ، اپنی قوت ارادی کے میلانات اور اپنے عمل و حرکت کے پیغامات سے زندگی کو بدلنے کی بھی کوشش کرتا ہے۔ شاعر یا فنکار، اقدار اسی وقت تخلیق کرتا ہے جب کہ وہ خارجی حقیقت کے بارے میں اپنے ذہنی رجحان اور قوت ارادی کے میلانات کا اظہار کرتا ہے۔ خواہ وہ رجحان خارج کے مقابل میں جذبہ سپردگی ہی کا کیوں نہ ہو۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ تجربات یا ادبی تخلیقات کو موضوع (SUBJECT) یعنی مصنف کے رشتوں سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا ہے کیونکہ

(ان کی) اہمیت صرف اسی بات میں نہیں ہوتی ہے کہ وہ کس حد تک محسوس صورت میں ہیں۔ بلکہ اس بات میں بھی کہ وہ کس حد تک معقول ہیں۔ یہ ہے وہ چیز جو تنقید کو تشریح محض یا جمالیاتی حظ کے اکتساب کی کوششوں تک محدود نہیں رکھتی ہے اور ادب کی تنقید ادبی تنقید ہوتے ہوئے زندگی کی تنقید بن جاتی ہے۔ ہمارے بعض نقادوں کا تشریحی میلان کچھ اس قسم کا ہے کہ وہ شاعر کے تجربات کی صرف اصلیت یعنی اس کے محسوس ہونے والی قدر ہی کو دیکھتے ہیں اور خارجی حقیقت کو بدلنے والی یا اس کی معقولیت کی قدر کو نہیں دیکھتے ہیں اور یہ کہہ کر اپنے کو مطمئن کر لیتے ہیں کہ میر نے وہی سب کچھ کہا جو ان پر گزری یا جو کچھ کہ انہوں نے اپنے ماحول میں دیکھا یا جھیلا۔ لیکن اس وقت وہ یہ فراموش کر دیتے ہیں کہ اگر ایک طرف میر کی شاعری کے تجربات ان کے اپنے زمانے کی حقیقت سے متعین ہوئے تھے۔ تو دوسری طرف انہوں نے اپنے ذہنی اور ارادی میلانات کے شعوری یا غیر شعوری اظہار سے اس حقیقت پر اثر انداز ہونے کی بھی کوشش کی۔ جب میر صاحب اپنے دکھ درد کو داخلی رخ سے منعکس کرتے ہیں تو وہ نہ صرف خود ہی اس کی اپج سے اکتساب حظ کرتے ہیں بلکہ ہمیں بھی محظوظ کرتے ہیں:

سرگزشت اپنی کس اندوہ سے شب کہتا تھا
سو گئے تم نہ سنی تو کہانی اس کی

لیکن جب وہ اپنی قوت ارادی اور ذہنی میلانات کا اظہار کرتے ہیں یہ حقیقت ہے، وہ مایا ہے، یہ کرو، وہ نہ کرو۔ اس قسم کی باتیں کرتے ہیں۔ تو پھر اس کا انحصار ہمارے اپنے رویے یا اقدار پر ہوتا ہے کہ آیا ہم انہیں قبول کریں یا نہ کریں:

چشم حق بیں سے کرو ٹک تم نظر
دیکھتے جو کچھ ہو سب باطل ہے یاں

اس قسم کے اشعار کے بارے میں یہ استدلال کہ ان کے مشاہدے کا یہ میلان بھی ان کے اپنے زمانے سے متعین ہوا تھا ایک معذرت کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ کیونکہ معقول دراصل وہ نہیں ہے جو کسی زمانے میں تھا بلکہ وہ ہے جس کی معقولیت کی کنہ ہمیشہ دیکھی جا سکے۔ اس کے یہ معنی ہیں کہ آرٹ محسوسات کی سطح پر بہ نسبت

معقولات کی سطح کے زیادہ دیر پا رہتا ہے کیونکہ محسوسات کو معقول کرنے کے طریق کار میں جو ایک پیچیدہ عمل ہے، نظریۂ علم اور اس کی (METHODOLOGY) کے مسائل درمیان میں آتے ہیں۔ لیکن چونکہ زندگی انسان کی قوت ارادی، عمل اور نظریہ عمل ہی سے آگے بڑھی ہے نہ کہ اسے بے دست و پائی سے جھیل جانے کی صورت میں اس لئے تنقید ماضی کے ادب کی بھی جہاں اس عہد کی روح عصر کی روشنی میں کرنی چاہیئے وہاں اس کے تاریخی حدود کو عصر حاضر کی روشنی میں بھی پرکھنا چاہیے کیونکہ مختلف طبقات ماضی کو مختلف ارادوں سے جگاتے ہیں۔

اس کے یہ معنیٰ ہوئے کہ تنقید نگار اپنے کو سیاسی موقف اختیار کرنے سے بچا نہیں سکتا ہے اگر تنقید کا مقصد، زندگی کے عمل میں حصہ لینا ہے تو اس مقصدیت سے آزاد، زندگی کے شعور کا کوئی بھی مظہر نہیں ہے۔ اس کے یہ معنیٰ نہیں کہ ہم ادبی تخلیق کو چھوڑ کر، اس کے صرف سیاسی، اخلاقی اور فلسفیانہ پس منظر کی تنقید کریں یا یہ کہ اپنی ساری توجہ اس کے خیالات ہی کے تجزیے میں صرف کر دیں۔ یہی دیکھتے رہیں کہ آیا اس میں زندگی کا صحیح عکس اور قدروں کا صحیح احساس ہے کہ نہیں اور اس کی ہیئت جمالیاتی اقدار، تخیل کی صورت آفرینی، جذبات کی دنیا، زبان کے حسن اور موسیقی کو نہ دیکھیں اور پرکھیں، جن کا یہ خیال ہے کہ ترقی پسند تنقید میں ان چیزوں کو کم اہمیت دی جاتی ہے انہیں مغالطہ ہوا ہے کیونکہ اگر ادب سے اس کا فارم جدا کر دیا جائے تو وہ ادب کیونکر رہے گا۔ لیکن چونکہ ادب ائیڈیالوجی کی بھی ایک صورت ہے اس لئے ادبی محاسن دیکھنے سے پہلے خیالات کو دیکھنا ضروری ہوتا ہے کیونکہ فارم خیال کی توضیح نہیں کر سکتا ہے بلکہ خیال ہی فارم کی نوعیت پر روشنی ڈال سکتا ہے لیکن چونکہ "ادب برائے ادب" کے شارحین اور صورت پرست ناقدین ادب کے صرف فارم کو اہمیت دیتے ہیں اور اس کے خیال کو اس کی تشکیل کا ایک بہانہ سمجھتے ہیں اس لئے وہ ترقی پسند تنقید کے بارے میں اس قسم کا خیال ظاہر کرتے ہیں کہ وہ جمالیاتی اقدار اور فارم کو نظرانداز کرتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ صورت پرست نقاد اپنے مخصوص طریق کار سے جزوی صداقت تک پہنچتے بھی ہیں۔ کیونکہ فارم کو سمجھنے کے لئے فارم کو اس کے معنی سے علیحدہ کر کے بھی دیکھنا چاہیئے، بالکل اسی طرح جس طرح ادب کو سمجھنے کے لئے اسے

آئیڈیالوجی کے دوسرے فارم سے جدا کرکے بھی دیکھنا چاہیئے لیکن علیحدہ کرنے کے بعد اسے اس کے دوسرے رشتوں کے ساتھ بھی دیکھنا چاہیئے، صورت پرست اس طریق کار کو نظر انداز کر دیتے ہیں، اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ فارم کی کلی حقیقت تک نہیں پہنچ پاتے وہ اسے محسوس یقیناً کرتے ہیں لیکن اس کے احساس کو معقول نہیں بنا پاتے ہیں فارم کے حسن تک پہنچنے کا یہ طریقہ صحیح نہیں۔ فارم کسی بھی ذہنی تخلیق کا وہ پیکر ہے جو مواد کی اندرونی ضرورت سے متعین ہوتا ہے ایسی صورت میں جب تک کہ مواد کا تجزیہ نہ کیا جائے، اس کی اندرونی ضرورت یا اس کے منطقی ارتقاء کے رخ کو دریافت نہ کیا جائے اس کا تعین مشکل ہے کہ آیا فارم خیالات کے فطری ارتقاء یا تخلیقی کاوش کا نتیجہ ہے یا اسے بس یونہی اوپر سے مسلط کر دیا گیا ہے۔ لیکن چونکہ آئیڈیلسٹک مفکرین کا خیال یہی ہے کہ فارم مواد پر اوپر سے مسلط کیا جاتا ہے اس لئے وہ نہ صرف فارم ہی کو پہلے دیکھتے ہیں بلکہ فارم کی مدد سے مواد کو بھی سمجھاتے ہیں۔ انگریزی مثل کے مطابق یہ کوشش گاڑی کو گھوڑے کے آگے جوتنے کے برابر ہے۔ ذہنی تخلیق ایک کمپوزیشن یا سالم تخلیق ہے۔ جس کا ہر حصہ کل سے مربوط ہوتا ہے۔ اس پر مفکرین اختلاف رائے رکھ سکتے ہیں کہ جزو و کل کے درمیان تناسب و توافق پیدا کرنے کا کام قوت متخیلہ کا ہے یا قوت ممیزہ کا لیکن اس سے اختلاف نہیں کیا جا سکتا ہے کہ ذہنی تخلیق کو بہ حیثیت مجموعی ایک سالم شئے یا ایک نامیاتی وحدت کے تصور میں دیکھنے کا احساس، فطرت کی نامیہ اشیاء سے اخذ کیا گیا ہے اور چونکہ فطرت کی حسین ترین تخلیق انسان ہے اس لئے بقول گوئٹے یہ کہنا درست ہوگا۔ خوبصورتی کے بیشتر معیار انسان کی زندگی ہی سے اخذ کئے گئے ہیں۔ جس طرح شعر کا احساس آہنگ، انسان کے آہنگ محنت یا نفس کی آمد و شد، یا نبض حیات سے ماخوذ ہے اسی طرح ڈرامے اور ناول کا فارم زندگی کے جدلیاتی عمل سے ماخوذ ہے جہاں ضدین کو کش مکش کی حالت میں ایک نئی امتزاجی صورت اختیار کرتے ہوئے دکھایا جاتا ہے لیکن چونکہ آرٹ زندگی کی باز آفرینی ایک آئیڈیل سطح پر کرتا ہے۔ جہاں اہم کو غیر اہم سے جدا کیا جاتا ہے اور کچھ مبالغے سے بھی کام لیا جاتا ہے اس لئے اس کا فارم ادبی محاسن کی ضرورت یا اس کی منطق سے متعین ہوتا ہے نہ کہ خارج کی ضرورتوں سے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں آرٹ کی دنیا خارجی

حقیقت کی دنیا سے جداگانہ نظر آتی ہے کیونکہ اس کی اپنی تنظیم زندگی کی تنظیم سے مختلف ہوتی ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ ان دونوں کے درمیان تضاد ہوتا ہے۔

شعری صداقت خارجی صداقت سے متضاد نہیں بلکہ مختلف ہوتی ہے اپنے طریق اظہار اور اپنی تنظیم کی وجہ سے۔ فارم کے بارے میں ہماری یہ سمجھ بوجھ اس کے صرف ایک حصے یعنی تعمیری اور تنظیمی حصے کی تشریح کرتی ہے۔ ابھی تک ہم نے قوت متخیلہ کی طرف اشارہ نہیں کیا ہے جو خارجی حقیقت کو تخیلی حقیقت میں تبدیل کرتی ہے۔

قوت متخیلہ کا عمل اصل میں وہاں سے شروع ہوتا ہے جیسا کہ یہ لفظ خود بتاتا ہے جہاں خیال کو تخییل یعنی کسی حسی تصویر (SENSUOUS IMAGE) میں ڈھالا جاتا ہے یا کسی کیفیت کا تصور حسی تصویروں کے ذریعہ کیا جاتا ہے۔ قوت متخیلہ کا یہ عمل تخلیقی ہوتا ہے نہ کہ ادھر ادھر کی چیزوں کو جوڑ کر ترتیب دینے کا کولرج اسے ایک تشکیلی قوت کے نام سے یاد کرتا ہے۔ اس کے خیال میں یہ ذہنی نقوش کو پگھلاتا، بکھیرتا اور پھیلاتا ہے تاکہ انہیں پھر سے تخلیق کرسکے۔ لیکن قوت متخیلہ اس میں کامیابی اس وقت تک حاصل نہیں کرتی ہے جب تک وہ اشیاء کی بنیادی خصوصیات تک نہ پہنچے یعنی انہیں اجناس یا انواع میں تقسیم کرکے ان کی مشترک قدروں کو نہ دیکھے اور پھر ایک ہی جنس یا نوع کی مختلف اشیاء کی مشترک اور انفرادی خصوصیات کو نہ دیکھے اور یہ کام تنہا قوت متخیلہ کا نہیں ہے تاوقتیکہ عقل رہنمائی نہ کرے۔ بہرحال جب کوئی (IMAGE) یا تخییل اس طریق کار سے وجود میں آتی ہے جو یقیناً تخلیقی ہوتی ہے تو وہ بیک وقت ایک منفرد شئے اور ایک ٹائپ دونوں ہی کی نمائندگی کرتی ہے۔ اگر شاعری انہیں تخییلات کے ذریعہ سے سوچنے کا نام ہے تو فکشن کرداروں کے ذریعے سے کیونکہ ایک کردار بذات خود ایک تخییل (IMAGE) ہے جس میں بہت سی چھوٹی چھوٹی تخییلات سموئی ہوئی ہوتی ہیں۔ اردو شاعری میں شیخ و برہمن کے ایسے سمبلز کی یہی خوبی ہے کہ وہ ایک فرد کے تصور سے تجاوز کرکے، ایک ٹائپ کی طرف بھی رہنمائی کرتے ہیں۔ یہاں اس امر پر زور دینا مقصود ہے کہ تخییلات جس قدر زیادہ اس اصول پر کاربند ہوتی ہیں کہ وہ خاص سے عام کی طرف رہنمائی کرسکیں۔ اتنی ہی زیادہ وہ مجلا اور روشن ہوتی ہیں اور جس قدر زیادہ وہ روشن اور مجلا ہوتی ہیں۔ اتنا ہی زیادہ وہ اشیا

کی حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔غالب کا ایک شعر ہے:

ہے دل شوریدۂ غالب طلسم پیچ و تاب
رحم کر اپنی تمنا پر کہ کس مشکل میں ہے

اس شعر میں جس کیفیت کی ترجمانی کی گئی ہے اس کی تفہیم خود شاعر کے لئے مشکل تھی، اسی لئے اس نے طلسم کا لفظ استعمال کیا....۔ لیکن جب وہ اپنی تمنا یا تقاضائے فطرت کو اس کی تکمیل کے وسائل یا امکانات کی تنگ دامنی کے تصادم یا کشمکش کی صورت میں پیش کرتا ہے تو وہ طلسم پیچ و تاب کھل جاتا ہے اور وہ کیفیت معروضی صورت اختیار کر لیتی ہے کیونکہ اس وقت وہ معقول بن چکتی ہے اسی ڈھب کا اگلا یہ شعر ہے

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لئے

اس شعر میں بھی اسی منطق کو سامنے رکھا گیا ہے۔"وہ زندہ ہم ہیں ..." میں جو زور ہے اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ خضر کی عمر جاوداں کے مقابل اپنے ہی کو لافانی بتانا چاہتا ہے۔لیکن جب تک اس نے دونوں کی بنیادی خصوصیت، اپنی روشناسی خلق اور خضر کی روپوشی کو مقابل میں نہیں رکھا وہ اپنے اس دعوے کو کامیاب نہ بنا سکا۔

ان مثالوں کے ذریعہ میں جس نکتے کو ابھارنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ اگر شاعر کا طریق فکر جدلیاتی نہیں ہے۔مماثلت اور مغایرت، تقابل اور تخالف کے ڈھونڈھنے کا نہیں ہے تو وہ اپنے تجربے کی جامعیت پر قابو نہیں پا سکتا ہے۔کسی بھی ذہنی تخلیق کا ایک متناسب پیکر جو حقیقت یا خیال کے انکشاف کا ذریعہ بنتا ہے، اسی جدلیاتی طریق فکر اور قوت متخیلہ کے اسی تخلیقی طرز عمل سے وجود میں آتا ہے۔یہاں ہم مختلف رنگوں کے امتزاج، روشنی اور سائے کے تماشے اور موجہ ہائے رنگ و بو کے استعمال سے بحث نہیں کر رہے جن کے التزام کا تعلق آرائش خیال سے ہوتا ہے۔بلکہ فارم کی اس نوعیت سے بحث کر رہے ہیں جو جدلیاتی ہوتی ہے خواہ وہ عقلی ہو یا تخیلی جس سے معروض کی حقیقت روشن ہو جاتی ہے جس طرح کہ فلسفے میں وضعی منطق خیال کی ترسیل میں مددگار ہے۔اسی طرح یہ فارم ادبی خیال کی ترسیل میں مددگار ہوتا ہے ایسا

اسی وقت ممکن ہے کہ جب کہ قوت متخیلہ قوت مدرکہ سے استفادہ کرے نہ کہ اس سے آزاد ہو کر صرف رنگ و بو کی دنیا میں اپنے بال و پر پھڑ پھڑاتی رہے۔ اول الذکر صورت میں شاعر کے تجربے کا شخصی کردار ایک عالمگیر پیمانے پر محسوس کئے ہوئے معقول تجربے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن آخر الذکر صورت میں شاعر کے تجربے کا شخصی کردار اگر بالکل غیر معقول نہیں تو دوسروں کے لئے غریب یقیناً ہو جاتا ہے۔ اس کے یہ معنی ہیں کہ آرٹ کی تنقید اگر معنوی اعتبار سے معروضیت کے معیار سے ..... تو صوری اعتبار سے فنی منطقیات اور قوت متخیلہ کی تخلیقی قدر کے معیار سے کرنی چاہیئے۔ وہ مذاق سخن جو شعری صداقت کو حقیقت کے منافی تصور کرتا ہے اور جو آرٹ کی وضعی تنظیم سے کہ وہ فی الواقع جدلیاتی طریق فکر سے ماخوذ ہے، گریزاں ہے وہ غیر معقول تخلیق کا حامی ہو سکتا ہے نہ کہ حسن صورت کا شیدا۔ نیا آرٹ اپنا نیا مذاق بھی لاتا ہے۔ لیکن وہ اس وقت تک سوسائٹی میں مقبول نہیں ہو پاتا ہے جب تک کہ نیا مواد پرانے فارم میں تربیت پاتا رہتا ہے اس کی اہمیت اس وقت سے محسوس کی جانے لگتی ہے جب وہ پختہ ہو کر ایک نئے فارم کو بھی جنم دیتا ہے۔ یہ خدمت بڑے شعرا ہی انجام دیتے ہیں۔ کیونکہ انہیں کے یہاں معنی اور صورت کا تضاد کم سے کم محسوس ہوتا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ تضاد بالکل نہیں رہتا ہے۔ کیونکہ آرٹ تو اسی تضاد کو خارجی اور داخلی طریق سے حل کرنے ہی میں ترقی کرتا ہے۔ صورت و معنی میں مکمل ترین وحدت مستثنیات سے ہے نہ کہ عام اصول۔ یہ نظریہ اس خیال کی تردید کرتا ہے کہ ادب یا جمالیات کی کوئی بھی قدر قائم بالذات یا ناقابل تغیر ہے کیونکہ جوں جوں ہماری جمالیاتی حس سماجی ترقی کے ساتھ ساتھ پرمایہ اور گہری ہوتی جاتی ہے اس کا اظہار بھی نئی سے نئی مادی اور ذہنی تخلیق میں ہوتا رہتا ہے یعنی جوں جوں جمالیاتی حس بالیدہ ہوتی جاتی ہے وہ اپنے نمود کے لئے نئی صورتیں بھی وضع کرتی رہتی ہے، عدم محض سے نہیں بلکہ اگلے وقتوں کے فارم کو یا تو مستعار لے کر یا ان سے اکتساب کر کے۔ جمالیاتی حس کی یہ پوزیشن ماضی سے یقیناً ایک رشتہ رکھتی ہے جسے ہم نظر انداز نہیں کر سکتے ہیں۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ نئے فارم کو وجود میں نہیں لاتی ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس کا اظہار ہر ایک کی ذہنی تخلیق یا ادبی تخلیق میں ہو۔

اس کو تسلیم کرنے میں قباحت نہ ہونی چاہیے۔ کہ بڑے فنکار چند ہی ہوا کرتے ہیں لیکن اس سے کم اہم بات یہ نہیں ہے کہ ہزاروں فن کاروں کی چھوٹی چھوٹی کوششیں ہی کسی بڑے فنکار کو جنم دینے کی زمین تیار کرتی ہیں۔ کہ صوت صد ہزار انجم سے ہوتی ہے سحر پیدا، ایسی صورت میں فارم کا ہوا کھڑا کرکے یا فارم کا کوئی مطلق معیار قرار دے کر نئے فن کاروں کی دل شکنی بھی نہیں کرنی چاہیئے کیونکہ زندگی عبارت ہے اگر ایک طرف محنت کش عوام کی مادی اقدار کی تخلیقات سے تو دوسری طرف دانشوروں کی ذہنی تخلیقات سے۔ ماضی خواہ کتنا ہی حسین کیوں نہ رہا ہو۔ نہ تو واپس آسکتا ہے اور نہ ہماری معاصر زندگی کی کسی بھی ضرورت کو پورا کر سکتا ہے۔ یہ نقطۂ نگاہ اس بات کا متقضی ہے کہ نئے فنکاروں کی طرف ہمارا رویہ ہمدردانہ ہو۔ اور ہم ہر صورت میں خیال کو فارم پر مقدم سمجھیں اور اسے کبھی نہ بھلائیں کہ شعر و ادب کی اصل روح اس کا خیال ہے۔ وہ خیال جو متحرک اور جاندار ہوتا ہے نہ کہ جامد اور مردہ۔ خیال میں وہ حرکت اور زندگی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کہ قوت متخیلہ ذہنی نقوش کو جذبات کی آگ میں پگھلاتی ہے۔ آرٹ کی تخلیق میں دل کو خوں کرنیکا جو استعارہ ہے وہ اسی حقیقت کی غمازی کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب تک کہ اشعار میں احساسات یا جذبات کی گرمی نہ ہو ان سے لوگ متاثر بھی نہیں ہو پاتے ہیں۔ لیکن جس طرح کہ ہم روح کو قالب سے جدا کر کے نہیں دیکھ سکتے ہیں کیونکہ روح قالب میں باہر سے داخل نہیں ہوتی ہے بلکہ نامیہ اور زندہ قالب کی ایک صفت ہے، اسی طرح شاعری میں ہم احساسات کو خیالات سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھ سکتے ہیں۔ کیونکہ خیال کا حسی ہونا ہی شعری خیال کی صفت ہے۔ اگر خیال اشیاء کے رشتوں کا نام ہے تو احساسات اس کے انسانی رشتوں کا نام ہے اور ہر وہ خیال جسے حسیہ کہا جائے ان دونوں رشتوں کا حامل ہوتا ہے۔ یعنی جب اشیاء کے رشتوں کو آپ اپنے حواس کے ذریعہ سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو اس کا ادراک زندہ یا محسوس صورت اختیار کر لیتا ہے لیکن خیال معمولی بھی ہو سکتا ہے اور بلند بھی، وہ رجعت پسند بھی ہو سکتا ہے اور ترقی پسند بھی، صحیح بھی اور غلط بھی۔ اسے صرف لطف کے لئے بھی پیش کیا جا سکتا ہے اور سنجیدہ مقاصد کے تحت بھی۔

جہاں تک جذبات کا تعلق ہے اسکی نوعیت احساسات سے مختلف ہے اسکا تعلق انسان کے باطنی رد عمل سے ہے جو خارجی دنیا کی رشتوں کی تبدیلی سے بدلتا رہتا ہے۔ کل تک جن باتوں پر ہم حیرت کے جذبے کا اظہار کیا کرتے تھے آج ان پر حیرت نہیں کرتے ہیں۔ کل تک جس جذبے کی گرفت میں مرمٹنے پر آمادہ ہوجاتے آج ان پر ہنستے ہیں جذبات کی دنیا میں یہ تبدیلی نہیں تو پھر اور کیا ہے پھر یہ کہ جذبات انتشار پسند بھی ہو سکتے ہیں اور منظم بھی، جذبات معقول بھی ہو سکتے ہیں اور غیر معقول بھی، اس لئے یہ تو کوئی بھی نہیں کہتا کہ فنکار خارج سے متعلق اپنے داخلی برتاؤ یا جذباتی رد عمل کا اظہار نہ کرے کیونکہ یہ صرف فطری ہی نہیں بلکہ ضروری بھی ہے کیونکہ انسان میں عمل کی قوت، جذبات کو منظم کئے بغیر پیدا نہیں ہوا کرتی لیکن ایسے مواقع پر یہ کہنا ضروری ہے کہ جذبات کو معقول کر کے پیش کرنا چاہیئے۔ یعنی اس کے اظہار کو شعوری اور معروضی ہونا چاہیئے اور جب بھی شعور اپنے نفس کے رشتوں سے معروضی طور سے آگاہ ہوتا ہے تو اس وقت جذبے کا اظہار خیال کی صورت اختیار کر لیتا ہے یا یوں کہیئے کہ معقول ہو جاتا ہے۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ ہم اپنے جذبات کا بھی تجزیہ کرتے رہتے ہیں۔ آرٹ میں وہی جذبہ اہم صورت اختیار کرتا ہے جو قابل فہم اور معقول ہوتا ہے اور اگر نفس کا کچھ حصہ پراسرار، ناقابل فہم ہے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ ہم اسے اور پراسرار بنا کر پیش کریں یہ کسی خرد آگاہ وجود کی خصوصیت نہ ٹھہری۔ ہمارا کام تو اپنے نفس کو زیادہ سے زیادہ سمجھنے اور اپنے کو زیادہ سے زیادہ باشعور بنانے کا ہے۔ اور ہم اپنے نفس کو اسی وقت زیادہ بہتر طریقے سے سمجھ سکتے ہیں جب کہ ہم اپنے ذہن سے باہر کی دنیا کو بھی جانیں کیونکہ ہمارا نفس خارجی دنیا سے آزاد نہیں ہے وہ اس سے متعین بھی ہوتا ہے اور اس کو بدلتا بھی ہے۔

اس بات سے جذبات میں کوئی گہرائی نہیں پیدا ہوتی ہے کہ ہم غلط اقدار کی گرفت میں اپنے کو ڈھیل دے رکھیں بلکہ اس میں گہرائی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کہ ہمارے جذبات صحیح اقدار کے گرد منظم اور مستحکم ہوتے ہیں۔ میں نے اس کی توضیح کو اس لئے ضروری سمجھا کہ جب میں شعر و ادب کی اصل روح اس کے خیال کو بتاتا ہوں تو اس وقت خیال کے ساتھ جذبات اور احساسات کے مذکورہ رشتوں کو سامنے

رکھ کر ایسا کہتا ہوں نہ کہ ان سے آزاد کر کے۔

دور حاضر کی شاعری میں نامعقول جذبات کی پسپائی، ادبی تجربے یا شاعری کی موت نہیں کیونکہ معقولات اور سائنس کی ترقی سے تو وہ پیچھے ہٹیں گے ہی لیکن چونکہ ہمارے بہت سے نقادوں اور شاعروں کی ذوقی اور جمالیاتی تربیت اسی قسم کی شاعری سے ہوئی ہے جو برگساں کے الفاظ میں "قارئین کے عملی اور حرکی عناصر کو سلا دیتی ہے اور جو ایسے سارے الفاظ سے پرہیز کرتی ہے۔ جن کے اطراف و اکناف متعین ہوتے ہیں" اس لئے وہ اس نتیجے پر بھی پہنچتے ہیں کہ سائنس شاعری کے حق میں سم قاتل ہے۔ یہ سوچ بالکل اسی قسم کی ہے کہ انسان کے احساسات کو سرمایہ دارانہ نظام کے رشتوں نے نہیں بلکہ آلات اور مشینوں نے کچل ڈالا ہے یہ سرمایہ دارانہ نظام جس نے انسانی رشتوں کو زر کے رشتوں میں تبدیل کر رکھا ہے۔ جس نے انسان کو مشینوں کا آقا بننے کی بجائے ان کے کل پرزوں میں تبدیل کر رکھا ہے اور جس نے مارکیٹ کو ایک مہیب دیوتا کی صورت میں اس کی عقل معاش پر حاوی کر رکھا ہے وہ کیونکر شاعری کے حق میں مہلک ہو گیا ہے اس کی وضاحت کارل مارکس کے الفاظ میں سنئے۔

"انفرادی ملکیت نے ہمیں اس حد تک احمق اور بے ڈول بنا رکھا ہے کہ ہم کسی چیز کو اپنی اس وقت تک نہیں کہتے ہیں جب تک کہ وہ ہماری اپنی نہ ہو یا تو بطور سرمائے کے یا پھر فوری طور پر نوچنے، کھسوٹنے، کھا ڈالنے نگل جانے، پہننے اور استعمال کر کے ختم کر دینے کے لئے، پس انسان کے تمام حواس نے اس سے مغایرت اختیار کر لی ہے اور صرف ایک ملکیت کے احساس نے اس کے تمام جسمانی اور روحانی احساسات کی جگہ لے لی ہے۔ انسانی زندگی کو اس افلاس تک گرنا ہی تھا۔ قبل اس کے کہ وہ اپنی اندرونی یا نفسیاتی پرمائیگی کو جنم دے سکے"

لیکن ہم یہ دیکھتے ہیں کہ مغرب کے وہ نقاد جو حال کی اصلاح، قرون وسطیٰ کے سکی نظام زیست سے کرنا چاہتے ہیں مثلاً ٹی ایس ایلیٹ اور ان کے متبعین وہ انسان کی اس نفسیاتی تہی مائگی اور اس نفس پروری کا ذمہ دار سرمایہ دارانہ نظام کو نہیں بلکہ

سائنس اور ترقی کے فلسفے کو ٹھہراتے ہیں

آج ان کا سارا زور قلم یورپین تنقید کی اعلیٰ روایت یعنی ڈیکو، مین، ہرڈر، سینٹ بو، شیلر، اور آرنلڈ کی تاریخی تنقید کے خلاف صرف ہو رہا ہے کیونکہ انکی تنقید لازمی طور سے قارئین کو سماجی زندگی اور اس کے تغیرات کی طرف متوجہ کرتی رہتی ہے لیکن چونکہ ایلیٹ کو یہ بھی معلوم ہے کہ ترقی پسند تنقید نے اسی روایت کو آگے بڑھایا ہے اس لئے وہ اس کی مخالفت کو اپنا جزو ایمان سمجھتے ہیں۔ ان کے خیال میں تہذیب کی پائندہ بنیاد کلیسا کے اخلاقی اقدار ہی پر رکھی جا سکتی ہے نہ کہ معقولیت پسند انسانی کی اقدار پر۔ ایلیٹ نے اپنی اس ادبی تنقید کے کچھ اصول بھی وضع کئے ہیں جس میں انہوں نے الفاظ کی پرکھ کے بعد (کیونکہ ان کے خیال میں شاعری بہترین الفاظ کو بہترین ترتیب سے رکھنے کا نام ہے) مقابلے اور موازنے کو بڑی اہمیت دی ہے۔ ہمیں ان کی تنقید کی اس شق سے اختلاف نہیں ہے لیکن مقابلے اور موازنے کی آڑ میں جس طرح وہ ماضی پرستی اور مردہ پروری کی تلقین کرتے ہیں اس سے شدید اختلاف ہے وہ لکھتے ہیں۔ "کسی بھی شاعر یا فن کار کا آرٹ بذات خود اپنی جگہ پر بلاشرکت غیرے بھرپور معنی کا حامل نہیں ہوا کرتا۔ اس کی اہمیت اور اس کی تحسین کا دارومدار اس بات پر ہے کہ ہم ماضی کے شعرا اور فن کاروں کے آرٹ کی تحسین کس طرح کرتے ہیں۔ ان کے فن کی قدر و قیمت کا اندازہ ان کے اپنے کارنامے سے تن تنہا نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اُن کے کلام کا مقابلہ اور موازنہ شہر خموشاں کے فن کاروں سے کرنا ہوگا اور میں اس نکتے کو جمالیات کے ایک اصول کی حیثیت سے پیش کر رہا ہوں نہ کہ تاریخی تنقید کے ایک نکتے کی حیثیت سے۔" (انفرادی صلاحیت اور روایت) چونکہ ایلیٹ اس نکتے کو جمالیات کے ایک اصول کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں نہ کہ تاریخی تنقید کے کسی نکتے کی وضاحت کی حیثیت سے کیونکہ تاریخی تنقید تو ان کے مسلک کے خلاف ہے اس لئے وہ مقابلے اور موازنے کا کام اپنے لئے بہت ہی آسان کر لیتے ہیں۔ انہیں ایک سماجی عہد کے شاعر کا مقابلہ اور موازنہ دوسرے سماجی عہد کے شاعر سے کرنے میں دشواری نہیں ہوتی ہے۔ کیونکہ مختلف عہد کی تاریخی حقیقت ان کے لئے اپنا کوئی منفرد وجود نہیں رکھتی ہے۔ وہ یہ دیکھنے سے قاصر ہیں کہ غلامی کے عہد کی سماجی حقیقت جاگیردارانہ عہد کی سماجی

حقیقت سے اور جاگیردارانہ عہد کی سماجی حقیقت سرمایہ دارانہ عہد کی سماجی حقیقت سے کس قدر مختلف ہے اس لئے وہ مقابلہ اور موازنہ صرف دو باتوں میں کرتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان میں سے کون اپنی زبان کا زیادہ وفادار غلام ہے اور دوسرے یہ کہ کس کے یہاں زیادہ جذبات کی گہرائی پائی جاتی ہے۔ ہم آخرالذکر کی نوعیت پر روشنی ڈال چکے ہیں۔ رہ گیا زبان کا مسئلہ سو اس کے بارے میں یہ کہنا ہے کہ یقیناً یہ بہت ہی اہم عنصر ہے۔ بشرطیکہ ہم اسے نہ بھلا دیں کہ زبان نئے سے نئے الفاظ قبول کرتی جاتی ہے اور بہت سے پرانے الفاظ کو ترک بھی کرتی جاتی ہے۔

لیکن اس سے یہ بات ثابت نہیں ہو پاتی ہے کہ آپ ایک سماجی عہد کے شاعر کے کلام کی اہمیت صرف اس بات میں ڈھونڈیں کہ وہ اپنے عہد سے پہلے کے شعرا کے مقابلے میں اپنی زبان کا کس قدر زیادہ وفادار غلام ہے۔ ذرا سوچیے تو ہی کیا اقبال کے کلام کی اہمیت اور قدر و منزلت کا اندازہ خود ان کے اپنے کلام سے نہیں بلکہ صرف اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ وہ میر کے مقابلے میں اپنی زبان یعنی اردو زبان کے کتنے باوفا غلام تھے یا یہ کہ ان کے جذبات میں بمقابلہ میر جذبات کے کتنی گہرائی ہے اور اگر بات اسی پر آکر رک جائے تو پہلے ہمیں وفاداری اور جذبات کی گہرائی کا معیار قائم کرنا پڑے گا۔ فرض کیجئے کہ اگر میں یہ کہوں کہ شاعر کی وفاداری زبان کے ساتھ اس بات میں ہے کہ وہ ان سارے الفاظ کو بھی استعمال کرے جن کا اضافہ ہماری زبان میں ہوتا جاتا ہے تو پھر مقابلہ کیونکر ہوگا۔ اس طرح اگر ہم جذبات کی گہرائی کا یہ معیار قائم کریں کہ شاعر کو پرانی اقدار کے گرد منظم شدہ جذبات کے بجائے نئے اقدار کے گرد منظم شدہ جذبات کی ترجمانی کرنی چاہیئے۔ تو وہ مقابلہ اور موازنہ کیونکر ہو سکے گا۔ کیونکہ جب جذبات مشترک نہیں ہیں تو آپ جذبات کی گہرائی کا مقابلہ بھی ٹھوس (CONCRETE) طریقہ سے نہیں کر سکتے ہیں چنانچہ یہ کہنا درست ہے کہ موازنہ اور مقابلہ یا تو ایک ہی سماجی عہد کے شعرا کے درمیان ہو سکتا ہے یا پھر ان کے درمیان جو یہ کہتے آئے ہیں کہ دیکھئے اس خیال کو فلاں نے یوں باندھا ہے اور میں نے یوں۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ بہ حیثیت مجموعی مختلف عہد کے شعرا۔ کو سامنے رکھ کر ہم اس کا اندازہ نہیں کر سکتے ہیں کہ ان میں سے کون کون کس کس بلندی پر ہے۔ کس کے

یہاں ان تمام عناصر کا اجتماع ہے جس سے شعر و ادب عبارت ہے اور کس کے یہاں ان میں سے کن کن چیزوں کی کمی ہے۔ لیکن جب عظمت کی بات اٹھائی جائے گی تو کولرج کے اس قول کو سامنے رکھنا ہوگا: "میں یہ سوچنے سے قاصر ہوں کہ ایک شاعر بڑا کیونکر ہو سکتا ہے جب تک کہ وہ ایک بڑا مفکر بھی نہ ہو۔"

چونکہ کولرج پر کانٹ کے فلسفہ کا گہرا اثر تھا اس لئے ممکن ہے کہ اس نے ایسا اس سے متاثر ہو کر سوچا ہو۔ لیکن ایک اہم چیز جو اس کے اس بیان سے ابھرتی ہے وہ یہ ہے کہ بڑی شاعری نہ تو صرف زبان کے بل بوتے پر کی جا سکتی ہے اور نہ صرف قوت متخیلہ کے سہارے۔ اس کیلئے اگر ایک طرف وسیع تجربات، گہرے مشاہدے اور تیز احساسات کی ضرورت ہوتی ہے تو دوسری طرف اس علم کی بھی جو اطلاعاتِ حواس، قوت متخیلہ، جذبات اور افکار سب کی صحت کرتی ہے۔ اس علم کو وہ کن ذرائع سے حاصل کرتا ہے یہاں اس پر بحث کرنے کی چنداں ضرورت نہیں۔ اسی طرح تنقید کے لئے صرف ادبی ذوق، ادبی مطالعہ کافی نہیں ہے۔ کیونکہ اقدار کی تنقید مختلف علوم اور دوسری چیزوں کا احاطہ چاہتی ہے۔ جن میں معاصر زندگی کی قدروں کا زندہ رشتہ اور احساس سب سے زیادہ اہم ہے اس لئے ناقد کو اپنے عصر، اپنی سوسائٹی کی اقتصادی، سیاسی جدوجہد اور علوم متداولہ سے باخبر ہونا چاہیئے ناقد وہ ہے جو اپنے کو نہ تو زبان میں کھوتا ہے اور نہ شاعر یا ادیب کے کلام میں۔ اس کی حیثیت اگر ایک طرف قاری اور ادیب کے درمیان ترجمان کی ہے۔ تو دوسری طرف وہ ان دونوں سے آزاد رہ کر ادب اور زندگی دونوں ہی کی رہنمائی کرتا ہے۔

(شاہراہ دہلی ۱۹۵۴ء)

اردو تنقید کی تاریخ میں حالی کی اہمیت

حالی نے کب اپنے بارے میں کسی قسم کا دعویٰ کیا۔ کہ میں ان کے بارے میں یہ کہوں کہ وہ اردو کے پہلے نقاد تھے۔ شاعری اور نقد و نظر کا ساتھ چولی دامن کا ہے ایسی صورت میں بھلا ایسا سوچنا کیونکر ممکن ہے کہ ہمارے ہاں شاعری تو تھی لیکن تنقید نہ تھی۔ چنانچہ یہ کہنا صحیح ہو گا کہ ہمارا ہر بڑا شاعر اپنا اور دوسروں کا نقاد بھی رہا ہے اور یہ سخن سنجی کچھ تذکروں کے تنقیدی کلمات ہی تک محدود نہ تھی بلکہ اس کا اظہار طرح طرح کی باہمی نوک جھونک میں بھی ہوتا رہا ہے۔ کہیں میر صاحب شاعری کو فن شریف ٹھہرا کر کسی حجام کو آئینہ دکھلا رہے ہیں۔ تو کہیں انشا مصحفی سے تو مصحفی انشا سے الجھے ہوئے ہیں اور پھر ہمارے مشاعروں کی گرمی سخن سلامت رہے، ادھر مصرعے میں کسی حرف نے کبھی ماری نہیں کہ یاروں نے اسے اٹھایا نہیں، ادھر کوئی لفظ ڈگا نہیں کہ اس پر قہقہہ پڑا نہیں۔

انگلیاں اٹھنے لگیں لو داغ کا داماد آیا۔ ابھی یہ مصرعہ ساحل مرحوم کی زبان سے پورا ادا بھی نہ ہونے پایا تھا کہ ادھر سر محفل داغ پر سچ مچ انگلیاں اٹھنے لگیں۔ سبحان اللہ ساحل صاحب تشہیر ہو تو ایسی ہو۔ اور کبھی ایسا بھی ہوا ہے۔

تھی خبر گرم کہ غالب کے اڑیں گے پرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ تماشا نہ ہوا

چنانچہ جب ہم اپنے ادب کے اس سارے سرمائے کو سمیٹتے ہیں اور ان رسالوں کو بھی سامنے رکھتے ہیں جو علم بیان اور علم معنی سے متعلق لکھے گئے ہیں تو اگر ایک طرف ان میں بہت سے کام کے تنقیدی اشارے ملتے ہیں تو دوسری طرف یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ ان کا مذاق سخن کیا تھا اور وہ مذاق صحیح سے کیا مراد لیتے تھے۔ ہر چند کہ ادب کچھ شاعری تک محدود نہیں ہے لیکن جہاں تک شاعری کا تعلق ہے اس کی پرکھ مذاق صحیح کے بغیر ممکن بھی نہیں ہے۔ شاعری کا بھی ایک ویسا ہی مذاق ہوتا ہے جیسا کھانے اور گانے کا، زبان کا بھی ایک چٹخارہ ہوتا ہے۔ زبان کا وہی چٹخارہ لذت ہوش و گوش کے ساتھ مل

کر مذاق سخن کا نام اختیار کر لیتا ہے۔

حالی کے زمانے سے پہلے ہماری ادبی تنقید بنیادی حیثیت سے مذاق سخن تنقید تک محدود تھی۔ یا پھر خالصتاً فنی تنقید تھی۔ ہمارے میر تقی میر ان دونوں بڑے ماہر سمجھے جاتے تھے ہر چند کہ ان کی عصبیتیں بھی غضب کی تھیں۔ اسی طرح حسن۔ مصحفی۔ غالب اور شیفتہ کو بھی ان چیزوں میں بڑا درک تھا۔ ان میں نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ کی سخن سنجی کی تو غالب نے بڑی ہوا باندھی ہے۔

غالب بہ فنِ گفتگو نازد بدیں ارزش کہ او
ننوشت در دیواں غزل تا مصطفےٰ خاں خوش نکرد

اور ہمارے حالی بھی نواب شیفتہ سے کچھ کم مستفیض نہیں رہے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ "اول اول مجھے مبالغہ گوئی سے متنفر کرنے اور اصلیت کی طرف راغب کرنے میں مصطفےٰ خاں شیفتہ کی صحبت کو بڑا دخل رہا ہے۔"

لیکن ان ساری باتوں کے باوجود ہم دور حاضر کی اصطلاح میں شیفتہ کو نظریاتی نقاد نہیں کہتے ہیں۔ بلکہ مذاق سخن کا ایک پارکھ مانتے ہیں۔

اب آپ پوچھیں گے کہ تنقید کیا ہے؟ اصل چیز تو یہی مذاق سخن کی پرکھ ہے بس نہیں پر آپ سے ذرا اختلاف ہے۔ اصل شئے صرف مذاق سخن کی پرکھ ہی نہیں۔ بلکہ اس سے زیادہ اہم زندگی کے اقدار کی تنقید بھی ہے۔ جس کی تبلیغ کیا شعر و شاعری اور دوسرے اصناف سخن ہر ایک کے ذریعے سے ہوتی رہتی ہے۔ خواہ وہ تبلیغ شعوری ہو غیر شعوری، بالواسطہ ہو یا بلاواسطہ۔ کیا چیز کہی گئی ہے یہ بات اتنی ہی اہم ہے جتنی بات کہ وہ کیونکر کہی گئی ہے۔ مکمل ادبی تنقید وہی ہوتی ہے جو ان دونوں چیزوں احاطہ کرتی ہے۔ جو مذاق سخن یا ادبی اقدار کے ساتھ ساتھ زندگی کے اقدار کو بھی پرکھتی ہے۔ صرف زبان کا چٹخارہ محسوس کرنا یا بیان کو صرف روایت کی کسوٹی پر پرکھنا ہی نہیں ہے بلکہ خیال کو ٹھوک بجا کر دیکھنا بھی اہم ہے۔ اور جسے آپ جذبہ کہتے ہیں وہ بھی زندگی ہی کی ایک قدر ہے بے شک ادبی تنقید میں یہ دونوں کام ساتھ ساتھ ہوتے ہیں اور ان میں سے کسی ایک کو چھوڑ دینے سے تنقید ناقص رہ جاتی ہے لیکن ہم یہ دیکھتے ہیں کہ جب کوئی سوسائٹی بندھے ٹکے خیالات اور زندگی کی روایتی اقدار میں مقید ہو کر

رہ جاتی ہے تو پھر اس سوسائٹی کے ادب میں خیال اور زندگی کے اقدار کی تنقید بھی ختم ہو جاتی ہے اور اس وقت صرف وہی زبان کے چٹخارے کی بحث، یا پھر لوگوں کو لفظی شعبدہ بازیوں سے حیرت میں ڈالنے ہی کی بحث رہ جاتی ہے۔ ایسا اس وقت میں اس لئے ہوتا ہے کہ اس وقت نہ تو کوئی خیال تخلیقی اقدار کا حامل ہوتا ہے۔ اور نہ زندگی کی کسی بھی قدر کی تبلیغ بجز تقلید اور پیروی بامعنی رہ جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس وقت تمامتر توجہ انداز بیان کی ندرت یا پھر تفنن طبع کی طرف مائل ہو جاتی ہے اس سے آہستہ آہستہ مذاق سخن بگڑتا رہتا ہے۔ لیکن جب وہ معاشرہ اس چھلے سے نکلنے لگتا ہے اور اس میں نئے خیالات کی لہریں داخل ہونے لگتی ہیں اور زندگی کی نئی قدریں جڑ پکڑنے لگتی ہیں تو ایک نیا ادب ان خیالات اور ان اقدار کی حمایت اور تبلیغ و اشاعت کے لئے پیدا ہونے لگتا ہے۔ حالی کے زمانے میں بھی ایسا ہی ہوا۔ ۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی کے بعد جبکہ ہم نے اپنی توڑے دار بندوقوں اور اپنے پرانے علوم و فنون کی زور آزمائیوں کا تماشا دیکھ لیا تو ایکبار ہم مغرب کی انہیں چیزوں کے اپنانے کی طرف متوجہ ہوئے جنھیں اپنانے کے لئے ہم اس شکست سے پہلے تیار نہ تھے۔ حالی کی تنقید اور ان کی قومی نظمیں اسی عبوری دور کی ہیں جبکہ ہمارے مصلحین قوم، سرسید اور ان کے رفقا، ہمیں ترقی کا ایک نیا راستہ دکھلا رہے تھے منقولات کو معقولات کی کسوٹیوں پر پرکھ رہے تھے، اور اقوال الہیٰ کو اعمال الہیٰ یا قوانین فطرت کی روشنی میں دیکھ رہے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جبکہ اگر ایک طرف دین کو سائنس سے مطابقت دی جارہی تھی تو دوسری طرف کچھ کچھ تاریخ کے مادی اسباب و علل کے سمجھنے کی بھی کوشش کی جارہی تھی جو اب وقائع نویسی کے فن سے ترقی کر کے سماجی زندگی کے عمل و حرکت اور ارتقا، کے ایک فلسفے کی صورت اختیار کر رہی تھی۔ کیا تاریخ اور کیا تنقید، ایک عام تاریخی تنقیدی شعور، ہمارے ادب اور ہماری زندگی کے ہر شعبے میں اسی زمانے میں پیدا ہوا۔ یہ زمانہ ہماری قومی زندگی کی تاریخ میں بڑا ہی اہم اور دوررس نتائج کا حامل رہا ہے وہ سارا بطلیموسی نظام فکر، اور وہ نو فلاطونی علم الافلاک جن سے ہم حیات و کائنات کی گتھیاں سلجھاتے اور اپنی جودت طبع پر فخر کرتے وہ سب کے سب اس زمانے میں باطل قرار پاگئے۔ یہ زمانہ سائنس اور معقولات کا زمانہ تھا اور اس زمانے میں بقول حالی خلافت رحمانی کا

دعویدار مسلمان نہیں جو خاک کا ڈھیر ہے بلکہ مغرب کا وہ آدمی ہے جس کی حکمرانی آب و خاک اور برق و باد پر ہے۔

ان ساری تبدیلیوں کا اثر ہمارے مذاق سخن، ہمارے موضوعات سخن او ہمارے اظہار و بیان سبھی پر پڑا۔ ترقی کرنے کی خواہش کس کے دل میں نہیں پیدا ہوتی ہے، پھر انہیں مورد عتاب کیوں ٹھہرایا جائے جنہوں نے ہمیں ترقی کے لفظ سے آ کیا۔ لیکن یہ زمانہ سیاسی جد و جہد کا کم، سماجی اصلاحات اور ذہنی انقلابات کا زیادہ تھا چنانچہ اس زمانے میں ہمارے ان بزرگوں کی توجہ زیادہ تر سماجی اصلاحات اور ذہنی انقلاب ہی کی طرف رہی۔ اس ذہنی انقلاب کی باقاعدہ اور منظم جد و جہد ہمارے ادب میں ۱۸۷۰ سے شروع ہوتی ہے جبکہ سرسید احمد خاں نے اپنا رسالہ "تہذیب الاخلاق" "دی محمڈن ریفارمر" جاری کیا، چنانچہ اس رسالے کے ذریعے سرسید احمد خاں ہی نے سب سے پہلے ہمیں اپنے ادب اور انشا کی کمزوریوں سے آگاہ کیا۔ وہ ایک مضمون میں لکھتے ہیں:۔

"ہمارے علم ادب اور انشا کی خوبی صرف لفظوں کے جمع کرنے اور ہم وزن اور قریب التلفظ کلموں کے تک ملانے اور دور از کار خیالات بیان کرنے اور مبالغہ آمیز باتوں کے لکھنے پر منحصر ہے فن شاعری جیسا کہ ہمارے زمانے میں خراب اور ناقص ہے اس سے زیادہ کوئی بری چیز نہ ہوگی۔ مضمون تو بجز عاشقانہ کے اور کچھ نہیں ہے وہ بھی نیک جذبات انسانی کو ظاہر نہیں کرتا بلکہ ان جذبات کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ضد حقیقی تہذیب اور اخلاق کے ہیں خیال بندی کا طریقہ اور تشبیہ و استعارہ کا قاعدہ ایسا خراب و ناقص پڑ گیا ہے جس سے تعجب تو طبیعت پر آتا ہے لیکن اس کا اثر مطلق دل میں نہیں ہوتا، شاعروں کو خیال ہی نہیں ہے کہ فطری جذبات اور ان کی قدرتی تحریک اور ان کی جبلی حالت کا کسی پیرایہ، کنایہ، اشارہ، یا تشبیہ و استعارہ میں بیان کرنا کیا کچھ دل میں اثر کرتا ہے۔"

جن لوگوں نے حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کا مطالعہ کیا ہے وہ اسے بخوبی سمجھ سکتے ہیں کہ سرسید نے یہاں جن چیزوں کی طرف مجملاً اشارہ کیا ہے حالی نے انہیں

چیزوں پر بالتفصیل اپنے مقدمے میں بحث کی ہے لیکن حالی اس کتاب میں صرف سرسید ہی کے افکار و خیالات سے متاثر نہیں ہیں لاہور کے دوران قیام میں جبکہ وہ پنجاب گورنمنٹ کے بک ڈپو میں ترجموں کی عبارت درست کرنے کی خدمت پر مامور تھے، ان کی کچھ شناسائی انگریزی ادب اور تنقید سے بھی ان ترجموں کے ذریعے پیدا ہو گئی تھی چنانچہ وہ لکھتے ہیں کہ "میں نے تقریباً چار برس لاہور میں رہ کر یہ کام کیا۔ اس سے انگریزی لٹریچر کے ساتھ فی الجملہ مناسبت پیدا ہو گئی اور نامعلوم طور پر آہستہ آہستہ مشرقی اور خاصکر عام فارسی لٹریچر کی وقعت دل سے کم ہونے لگی۔" ان کی اس طبیعت پر مزید رنگ یہ چڑھا کہ جب ۱۸۷۴ء میں مولانا محمد حسین آزاد اور کرنل ہال رائڈ، ڈائریکٹر سررشتہ تعلیم پنجاب کی تحریک سے اس "انجمن پنجاب برائے انتشار علوم مغربیہ" کی بنیاد ڈالی گئی جس کے زیر سایہ دور حاضر کی جدید نظم وجود میں آئی تو مولانا حالی اس انجمن کے سرگرم رکن بن گئے۔ مولانا نے اپنی چار مثنویاں برکھارت، نشاط امید، حب الوطن اور "مناظرہ رحم و انصاف" اسی انجمن کے مناظموں کے لئے لکھی تھیں۔ جس کا مقصد مولانا کے الفاظ میں یہ تھا کہ "ایشیائی شاعری جو در وبست عشق اور مبالغے کی جاگیر ہو گئی ہے اس کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دی جائے اور اس کی بنیاد حقائق اور واقعات پر رکھی جائے۔"

حقیقت یہ ہے کہ اسی مشاعرے یا مناظمے سے ہماری جدید نظم اور جدید تنقید کی ابتدا ہوتی ہے اور اس سلسلے میں مولانا محمد حسین آزاد کی خدمات کچھ کم اہم نہیں ہیں چنانچہ جب انہوں نے اپنی کتاب "تاریخ نظم اردو" آب حیات"، حالی کے مقدمہ شعر و شاعری سے دس سال قبل لکھی تو انہوں نے اس کی بنیاد جدید طرز کی تنقید ہی پر رکھی تھی۔ لیکن اس کے باجود، نہ تو مقدمہ حالی کی طرح اس کی اتنی شدید مخالفت مختلف حلقوں سے کی گئی، اور نہ مغربی تعلیم پانے والے طلبا. کے درمیان، اسکا چرچا، اس قدر زیادہ ہوا، اس کا سبب یہ تھا کہ آزاد کو، اپنا ادبی ماضی عزیز تھا، انہوں نے نظم اردو کی جو تاریخ لکھی، تو اس تاریخ میں انہوں نے نہ تو غزل کے ورثے کو غزل کا ناپاک دفتر کہا اور نہ عشق و محبت کو گھروں کو گھالنے والی شیطان کی خالہ کا لقب دیا اور نہ یہ کہا کہ غزل کا دائرہ عشق منکوحہ کے تعلقات تک محدود ہونا چاہیئے اور نہ یہ کہا کہ

شاعری علم اخلاق کی نائب مناب ہے ۔اس کا کام لوگوں کے اخلاق کو درست کرنا ہے اور نہ یہ کہا کہ شاعر اور واعظ میں کوئی فرق بجز اس کے نہیں کہ ایک گفتگو کلام موزوں میں کرتا ہے اور دوسرا اپنی گرجتی ذراؤنی نثر میں ۔اس کے برعکس آزاد نے ایک جملے میں زندگی اور معاشرے کے رشتے کو یوں نمٹا دیا ۔انشا کی شاعری کو "نواب سعادت علی خاں کی صحبت نے بگاڑا" اور نواب کے مذاق سخن کو ان کے درباری مصاحب انشا اور جرأت نے بگاڑا ۔" لیکن آزاد نے بات اتنی ہی نہیں کہی ۔ انہوں نے شاعری سے زیادہ زبان کے ارتقا ۔پر ۔فطری ماحول اور سماجی ماحول کا اثر دکھایا اور شاعروں کی شخصیت کو ان کے ماحول میں پیش کر کے مختلف لطائف کی مدد سے کچھ اس طرح ابھارا کہ ان کی شاعری ان کے ماحول اور ان کی طبیعت اور مزاج کا آئینہ بن کر نظر آتی ہے آزاد کا یہ کام ، حالی کے کام سے بالکل مختلف تھا ۔اس میں تردید و تنقیص کم ، پذیرائی اور تحسین زیادہ ہے ۔آزاد کو ماضی عزیز تھا لیکن وہ ماضی کی طرف لوٹنا نہیں چاہتے تھے ، بلکہ " نظم آزاد " کے دیباچے میں یہ بھی لکھا کہ اب ہمارے ذہن میں ایک کھڑکی مغرب کی طرف کھلی ہے ، وہاں سے جو روشنی آئیگی ، اسی کی روشنی میں ہماری زبان اور شاعری ترقی کرے گی اس کے برعکس حالی مولویت کے ماحول سے جو نکلے تو حال میں اس قدر ڈوب گئے ، کہ انہیں اپنے ماضی کے سارے علوم و فنون از کار رفتہ نظر آنے لگے ، اور ادبی میراث میں ، بجز اخلاقی شاعری ، عشقیہ شاعری کے سارے دفاتر کو وہ گردن زدنی کا مستحق سمجھنے لگے یہی سبب ہے کہ جب ان کی نظم ، " مد و جزر اسلام " اپنی اصل صورت میں شایع ہوئی تو وہ مسلمانوں کے مستقبل سے مایوسی اور ناامیدی کی کیفیت کی حامل تھی ۔چنانچہ جب اس کی تنقید کی گئی ، تو انہوں نے اس میں چند بند کا اضافہ کیا ، پھر بھی اس نظم کی مرثیت ضائع نہیں ہوئی ایسی صورت میں حالی اور آزاد کا موازنہ خواہ وہ تنقید کی نیا یا نظم جدید کی دنیا میں ، ہو سنبھل کر کرنا چاہیئے ، کیونکہ دونوں کی تعلیم و تربیت ، ماحول ، افتاد طبع وغیرہ باوجود اس بات کے کہ دونوں ، انجمن پنجاب کے رکن تھے ، مختلف تھی ، حالی کی شہرت ان کی کچھ ادبی تنقید ہی کی وجہ سے نہیں بلکہ ان کے اصلاحی مقالات اور شاعری کی وجہ سے زیادہ ہے اس کے برعکس آزاد تنگ بند تھے ۔انکو شاعری سے کوئی خاص مناسبت نہ تھی ۔اور نثر تمثیلی انداز میں لکھتے نہ کہ اس انداز میں جیسے سرسید احمد خاں

نے رائج کیا تھا اور جو اس وقت بہت زیادہ مقبول ہو رہی تھی۔ یہ چند جملے میں نے اس لئے لکھ دئے ہیں کہ دونوں کی تنقید اور اسلوب نثر کے درمیان جو فرق ہے اس کو مد نظر رکھا جائے اور ہمیں اپنی توجہ حالی پر، اس فرق کو ملحوظ رکھتے ہوئے صرف کرنی چاہیئے۔ اور یہ بات میں پہلے ہی کہہ آیا ہوں کہ اعلیٰ تنقید کی ابتدا وہاں سے ہوتی ہے جہاں سے ادبی اقدار کی تنقید شروع ہوتی ہے۔ اور یہ شرف حالی ہی کو پہنچتا ہے کہ انہیں نے سب سے پہلے ہمارے مسلمات شاعری کی تنقید کی اور انہیں نے سب سے پہلے ہمارے تنقیدی ادب میں ادب اور سوسائٹی کے رشتے کو بھی زیادہ واضح طور سے معلوم کرنے کی کوشش کی۔ چنانچہ حالی نے آب حیات پر جو تبصرہ کیا ہے اس میں اس نکتے کو خاص طور سے ابھارا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ "اس کتاب میں مصنف نے کہیں اس بات کی تصریح نہیں کی کہ اردو شاعری نے ہماری معاشرت اور اخلاق اور ہمارے خیالات پر کیا اثر کیا" اس کے برعکس مولانا حالی نے اپنے مقدمہ شعروشاعری میں اس کی وضاحت صاف لفظوں میں کی ہے کہ اگر شعروادب ایک طرف سوسائٹی کے مذاق سے اثر قبول کرتا ہے تو دوسری طرف وہ سوسائٹی کے مذاق کو بدلتا اور اس کی اصلاح بھی کرتا ہے"

مجھے امید ہے کہ اگر اب میں حالی کو اردو کا پہلا نظریاتی نقاد کہوں تو شاید اس کے قبول کرنے میں آپ کو کوئی عذر نہ ہوگا۔ لیکن حالی کے بارے میں یہی جاننا کافی نہیں ہے کہ وہ اردو کے پہلے نظریاتی نقاد تھے، کیونکہ پہلے نظریاتی نقاد ہونے سے کوئی شخص بڑا یا اہم نقاد نہیں بن پاتا ہے۔ مولانا حالی کی تنقید آج ایک تاریخی حوالے کی شئے ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس کی ایک اہمیت ہے جسے آج بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ وہ اہمیت ان کے اس خیال کی ہے کہ انہوں نے شاعری کے سماجی کردار کی اہمیت کو اجاگر کیا۔ اس کے تاریخی کردار پر بھی کسی قدر روشنی ڈالی۔

(ماہنامہ "انشا" کراچی ۱۹۹۰ء)

ادب اور سائنس

اس میں شبہ نہیں کہ انسان کا ارتقاء اس کی حیوانی زندگی ہی سے ہوا ہے اور اس اعتبار سے اس میں یہ آگ بھی ہنگامۂ شورِ محشر بپا کرنے کی انہیں کی خاک زندہ اور انہیں کے آب و گل سے ہے۔ لیکن ان حقائق کی بنیاد پر نہ تو اسے حیوان محض ٹھہرایا جا سکتا ہے اور نہ اس کے ذہن یا شعور کو گھٹا کر مادہ بتایا جا سکتا ہے۔ کیونکہ ارتقاء کا یہ مسلّم اصول ہے کہ جب کوئی شئے ایک انقلابی جست کے ساتھ کوئی نیا وجود اختیار کرتی ہے تو وہ کیفاً اپنے ماضی کے وجود سے مختلف ہو جاتی ہے۔ فلسفۂ ارتقاء کی اصطلاح میں ماضی سے رشتے کا ٹوٹنا اسی کو کہتے ہیں۔

جہاں تک انسان کا تعلق ہے اس کا رشتہ اس کے حیوانی وجود سے کسی نامعلوم زمانے میں انہیں معنوں میں ٹوٹا ہے کہ وہ اپنی کیفیات اور خصوصیات میں حیوانوں سے مختلف ہو گیا نہ کہ اس معنیٰ میں کہ حیاتیاتی اعتبار سے وہ اپنی نوع کا ایک حیوان نہیں رہا۔ اس انسان کی جسے نوعی اعتبار سے آدمی بھی کہتے ہیں کیا امتیازی خصوصیات رہی ہیں۔ اس سلسلہ میں اس کے ذہن اور قوت گویائی کی طرف اشارہ کرنے سے پہلے اس کے سماجی وجود کی طرف اشارہ کرنا مقدم ہے کہ اس نے اسی کے ذریعے سے نہ صرف شعور اور گویائی حاصل کی ہے بلکہ اپنی انفرادیت کو بھی ابھارا ہے جو اس کے سماجی وجود کا عطیہ ہے۔ لیکن چونکہ سوسائٹی ذریعہ ہے ہر فرد کی تکمیل ذات کا اس لئے سوسائٹی یا سماجی زندگی افراد کے درمیان ایک ربط باہمی بھی پیدا کرتی ہے اگر وہ ربط آزاد افراد کے رضاکارانہ تعاون اور تجانس کا ہے اور وہ ہر فرد کی تکمیل ذات میں مددگار ہے اور کوئی خارجی فیکٹر حسب نسب دولت اور قوت کا اس مقصد کے حصول میں مزاحم نہیں ہے تو اسے انسانی رابطہ کہتے ہیں۔ جس کا داخلی اظہار انسانی ہمدردی، رقتِ نوعی اور احترام آدمیت اور احترام نفس وغیرہ کے جذبات میں ہوتا رہا ہے۔ لیکن آدمی صرف اسی ایک رشتے سے انسان نہیں کہلاتا ہے۔ وہ ایک ترقی پذیر قوت، ایک خالق بھی ہے۔ اس کی انسانیت صرف اسی میں نہیں ہے کہ ایک انسان کسی دوسرے کا غلام اور محکوم

نہ ہو، بلکہ اس میں بھی ہے کہ وہ فطرت کے جبر سے آزاد ہو۔ اپنی انسانیت کو زمان و مکان میں وسعت دے۔ اپنی پوشیدہ طاقتوں کو حقیقی روپ دے اور جو کچھ کہ اس زمین اور کائنات میں ہے اسے اپنے تصرف میں لائے کہ اسکی زندگی کی بقا اور اس کی نفسیات کی پرمائیگی کا راز اس کی انہی کوششوں میں پنہاں ہے۔ لیکن ایک ایسے زمانے میں جب کہ اس کے پاس نہ تو دور حاضر کی یہ مشینیں اور نہ برق و بھاپ کی یہ طاقتیں تھیں جو اسے انسانی محنت کے استحصال کی ضرورت سے بے نیاز کر سکتیں، اس کی اس بالیدگی اور ترقی (DEVELOPMENT) نے جس کا آغاز دور غلامی سے ہوتا ہے ایک ایسا فارم اختیار کر لیا جو بڑا پر تضاد رہا ہے۔

کلاسیکی غلامی کے دور سے لے کر سرمایہ دارانہ نظام کی جدید غلامی کے دور تک جو کئی ہزار سال کا ایک طویل زمانہ بنتا ہے۔ اس پورے عہد میں انسان نے جو ترقیاں کی ہیں، قوانین فطرت کے مسخر کرنے، مشینوں اور آلہ جات کے ڈھالنے، پیداواری قوتوں کو فروغ دینے اور پیداوار کی تکنیک میں انقلابی تبدیلیوں کے لانے میں اس کی ایک بہت بڑی قیمت اس نے اپنی انسانیت اور روحانیت کے زیاں سے ادا کی ہے۔

ہمارے زمانے میں ہر شئے اپنے تضاد کی حامل نظر آتی ہے۔ مشینوں کا مقصد انسان کی محنت کو زیادہ مفید اور کارآمد بنانے اور اس کے کام کے اوقات کو گھٹانے کا ہے۔ لیکن ایسا کرنے کے بجائے آج وہ اوور ورک (OVERWORK) اور بھوک دونوں ہی کو جنم دے رہی ہے۔ اور یہ ستم ظریفئ قسمت سے کم نہیں کہ انسان نے افزائش دولت کی جن قوتوں کو تسخیر فطرت سے حاصل کیا ہے وہی قوتیں اس کی فلاکت کا ذریعہ بنی ہوئی ہیں۔ انسان فطرت کا آقا بنتا جا رہا ہے۔ لیکن انسان، انسان کا غلام بنتا جا رہا ہے۔ آج ہماری تمام ایجادات اور ترقی کا نتیجہ اس میں نمودار ہو رہا ہے کہ جو مادی طاقتیں ہیں (مشینیں وغیرہ) وہ تو روحانی زندگی (یعنی حکمرانی کی طاقت) سے متصف ہوتی جا رہی ہیں، اور جو روحانی زندگی کا حامل انسان ہے وہ روبہ زوال ہو کر ایک مادی شئے میں تبدیل ہوتا جا رہا ہے۔ یہ تضاد جو ایک طرف جدید صنعت اور سائنس اور دوسری طرف انسان کی زبوں حالی اور روحانی بے مائیگی کی صورت میں ظاہر ہوا ہے، یہ تضاد جو پیداواری قوتوں اور سماجی زبوں حالی کے درمیان ہے۔ آج ایک ایسی ناقابل

تردید، عریاں، نمایاں اور غالب حقیقت ہے کہ اس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا ہے۔ کچھ جماعتیں اس جدید کشمکش سے نجات پانے کا راستہ یہ بتاتی ہیں کہ انسان کو اس کی ان جدید ایجادات سے محروم کر دینا چاہیئے یا پھر وہ کچھ اس طرح سوچتی ہیں کہ پیداوار کی دنیا میں ایسی نمایاں ترقی اس کے بغیر ممکن ہی نہ تھی کہ انسان اپنی روحانی زندگی میں رو بہ زوال ہو جائے۔ لیکن ہمیں اس تضاد میں تاریخ کی زیرک اسپرٹ اس کے سارے تضادوں کو حل کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ سماجی پیداوار نے جو یہ نیا فارم اختیار کیا ہے (اجتماعی پیداوار کا) اس سے ایک بہتر زندگی کے مواقع حاصل کرنے کے لئے نئے انسانوں کی ضرورت ہے۔

مارکس نے جو یہ تجزیہ انیسویں صدی کے یورپ کی زندگی کا کیا تھا۔ اس سے بیسویں صدی کی زندگی کچھ زیادہ مختلف نہیں ہے۔ تبھی تو علامہ اقبال نے انتہے واشگاف طریقے سے اس تضاد کو اپنی شاعری میں پیش کیا

جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا
زندگی کی شب تاریک سحر کر نہ سکا

یہ ہے تضاد انسان کی اس ترقی کا جو اس نے غلامی کی رسم کو زوال دیکر کیا ہے اور جو سرمایہ دارانہ نظام کے عہد میں اپنے منطقی منتہا کو پہونچ چکا ہے۔ اگر اس نے ایک طرف پیداواری قوتوں کو ترقی دی، پیداوار کی ٹکنیک میں انقلابی تبدیلیاں لایا جن سے قلت رزق اور قلت اشیاء کا غم و اندوہ اور محنت شاقہ کا الم دور ہوا تو دوسری طرف اس نے انسانی رشتوں کی جگہ زریا استحصال محنت کے رشتوں کو رائج کر کے نئے غموں کا اضافہ بھی کیا۔ زر پرستی کا یہ نظام نہ صرف انسانیت کش ہے بلکہ ناآشنائے کیف راحت بھی ہے۔ کیا خندہ گل، کیا گریہ شبنم، کیا رقص نغمہ کیا موجہ رنگ و بو، وہ ان سب سے بیگانہ ہے۔ وہ تو صرف ناپ اور تول میں فرزانہ ہے۔ ایک ایسے معاشرے اور ماحول میں جہاں انسان اپنی ذات سے مقصد نہیں بلکہ کسی دوسرے کی تکمیل ذات کا صرف ایک آلہ کار ہو، جہاں وہ ایک روحانی حقیقت رہنے کے بجائے ایک مادی شئے میں تبدیل ہو گیا ہو، جہاں وہ سرمایے کا غلام اور مشین کا کل پرزہ ہو اور جہاں اس کی تخلیقی محنت، اس کی اپنی راحت کا سرچشمہ ہونے کے بجائے جبر و اکراہ کے باعث ایک بے

کیف مصیبت بن چکی ہو۔وہاں بھلا ادب کیا پروان چڑھ سکتا ہے۔ نہ صرف اس لئے کہ یہ ایک آزاد تخلیقی محنت اور ایک لذت کیف راحت و غم کی شے ہے، اور نظام سرمایہ ان دونوں کا قاتل ہے بلکہ اس لئے بھی کہ ادب کا تعلق انسانی اقدار کی تخلیق اور اس کے احساس جمال کی تسکین سے بھی ہے اور سرمایہ دارانہ نظام ان دونوں کا دشمن ہے۔

لیکن چونکہ انسان اپنی تحصیل ذات کا ہمیشہ سے آرزومند رہا ہے:

یارب بہ جہانیان دلِ خرم دہ
در دعوئے جنت آشتی باہم دہ
شداد پسر نداشت باغش ازتست
آں مسکن آدم بہ بنی آدم دہ

اور اس کا انسانی شعور اس کے حیوانی نظام زیست سے ہمیشہ ہی برسرپیکار رہا ہے۔اس لئے انسانی ادب ہر زمانے میں تخلیق بھی ہوتا رہا ہے۔آقاؤں، جاگیرداروں اور سرمایہ داروں کی حکمرانی کے علی الرغم اور اگر آج آواز ناؤ نوش ذرا مدہم ہے تو اس میں سائنس کا نہیں بلکہ ساقی کا دوش ہے۔جب لوٹ کے میخانے میں خون کا ساغر چل رہا ہو تو پھر شعر و نغمہ کا کسے ہوش و گوش ہو۔

آج، جب کہ ظالم اور مظلوم دونوں گتھ گئے ہیں، مظلوم اس ایمان و یقین کے ساتھ کہ وہ سائنس کی اس طاقت کو ظالم کے ہاتھ سے رہا کرائے جس کا مقصد انسان کی قوت کو فروغ دینا ہے نہ کہ انسان کو محکوم کرنا، اور ظالم اس پشیمانی کے ساتھ کہ اگر استحصال کی آزادی ختم ہوگئی جو اس کی تمام آزادیوں کا سرچشمہ ہے تو پھر کون سی رسم جفا اور طرز ستم ان مظلوموں کے لئے رہ جائے گی، جنہیں وہ دلتے رہے ہیں۔ادب ایک ایسے شکنجے میں آپھنسا ہے کہ یا تو وہ ظالم کے لئے خود بلانے یا پھر اپنا گلا گھونٹ لے۔یہی سبب ہے کہ آج یورپ کے سرمایہ دارانہ ملکوں کے ادب میں انسانیت شکن (ANTI HUMANISM) تحریک چلائی جارہی ہے۔پادریوں کو اس بات کی دعوت دی جا رہی ہے کہ وہ انسان کی روح کو بچانے کی دعائیں مانگیں اس کے سر سے انسان پرستی کا بھوت اتاریں اور اسے پھر سے یزداں پرستی سکھائیں کیونکہ خالق بن کر اس نے اپنے مجبور بندے بھی پیدا کر لئے ہیں۔

اور وہ جو کہ یورپ میں کلیسا کی راہ یا ترک و تیاگ کی راہ پر نہیں ہیں اور عذاب اور ثواب کے تصورات سے آزاد ہیں۔ وہ انسان کو یا تو خودکشی کا سبق دے رہے ہیں۔ یا پھر اسے حیوان محض ثابت کرنے میں لگے ہوئے ہیں۔ کیا ادب اپنے اس زوال کو اور انسانی شخصیت اپنی اس تہی دامنی، عسرت اور فلاکت کو اس لئے پہونچی ہے کہ سائنس نے ادب کی جگہ لے لی ہے۔ پہلے ادب انسان کے دل و دماغ دونوں کی خدمت انجام دیتا لیکن اب اس کے دماغ کا کام سائنس کے ذریعے لیا جا رہا ہے اور وہ جو ایک دل تھا مثلِ چراغ مفلس، وہ مٹی کے دام کا ہو کر رہ گیا اور اب بقول غالب یہ صورت ہے

اور لے آئیں گے بازار سے گر ٹوٹ گیا

ایسے میں اس کی شکست قیمت کا کیا مذکور ہے؟ اگر یہ صورت ہمیشہ قائم رہنے والی نہیں ہے اور یہ نظام بھی سابق نظاموں کی طرح عارضی ہے اور انسان اپنے کو پانے کی دھن میں ہے تو یہ تضاد قائم نہ رہے گا۔ نہ صرف اس لئے کہ انسانی نظام حیات کے یہ منافی ہے، بلکہ اس لئے بھی کہ سائنس اور ادب کا جو رشتہ ہے اس کو بخوبی سمجھا نہیں گیا ہے۔ بے شک اساطیری دور میں ادب کے نفسیاتی عمل سے نہ صرف انسان کے پیداواری عمل کو قوت پہنچائی جاتی بلکہ کائنات کی تخلیق کی ساری گتھیاں بھی، شاعرانہ تخیل ہی سے سلجھائی جاتیں، لیکن جوں جوں سائنس اور معقولات نے ترقی کی، ادب سے یہ کام کم لیا جانے لگا لیکن اس موقع پر ہم اسے کیوں بھلا دیں کہ سائنس کی ابتداء بھی تو سحر ہی سے ہوئی ہے جو خالصتاً ایک نفسیاتی شئے تھی۔ ایسی صورت میں یہ کہنا زیادہ درست ہوگا کہ انسانی تہذیب کے ابتدائی دور میں سائنس اور ادب ایک دوسرے سے زیادہ قریب تر تھے ہرچند کہ ایک کا تعلق اپنی ذات سے باہر کی فطرت کے قوانین کو معلوم کرنا، اور ان کی مدد سے اپنے لئے نئے سے نئے دست و بازو کو گھڑنا اور نئی سے نئی قوت کو اپنی خدمت میں لانا تھا۔ اور دوسرے کا تعلق اپنی فطرت کے قوانین کو معلوم کرنا، فرد اور سماج کے رشتے، سماج اور کائنات کے رشتے اور پھر فرد اور کائنات کے رشتے کو متعین کرنا تھا۔ کیونکہ اس وقت تک انسان کی روح اس کے جسم سے اور اس کا ذہن اس کے دل سے جدا نہیں ہوا تھا لیکن جوں جوں انسانی معاشرہ طبقاتی سماج میں

تبدیل ہو کر پر تضاد بنتا گیا تو روح و جسم، دل و دماغ کی دوری بھی بڑھتی گئی۔ اس لئے نہیں کہ ادب صرف تخیل کی شے ہے اور سائنس صرف تعقل کی، بلکہ اس لئے کہ سرمایہ دارانہ نظام میں سائنس کی مدد سے انسانی شخصیت فروغ پانے کے بجائے اپنی روحانیت حرارت سے محروم ہونے لگی۔ سائنس کو صرف پیداوار کی ٹیکنیک میں تبدیلیاں لانے اور بازار کی اجناس پیدا کرنے تک محدود کیا جانے لگا اور اس کی جو ایک اور انقلابی قوت تھی، انسان کو اس کو اپنے وہم اور اپنے وضع کئے ہوئے قوانین سے آزاد کرانے کی اس کی طرف نسبتاً کم توجہ دی گئی اس لئے کہ اس سے استحصالی اداروں کی بنیاد پر ضرب پڑتی تھی۔ لیکن اس کے باوجود سائنس نے اپنا یہ انقلابی رول اس وقت انجام دیا۔ جب کہ صنعتی سرمایہ داروں کو جاگیردارانہ نظام کے افکار اور عقائد کے خلاف جد وجہد کرنے کی ضرورت پڑی۔ اس زمانے کا ادب سائنس کی اسپرٹ سے ہم آہنگ بھی ہے لیکن چونکہ کارتیزین نظام فلسفہ میں جو سترھویں صدی کا غالب فلسفہ معقولات تھا، حقیقت کا ادراک صرف عقل سے کیا جاتا اور وہ بھی صرف محدود تصورات میں، اور تخیل اور حواس کو اس میں کوئی جگہ نہیں دی جاتی، اس لئے یہ کام سائنس، سترھویں صدی، اٹھارویں صدی میں انجام دیتی رہی چنانچہ اس معقولیت کے خلاف رومانوی تحریک کے ادب میں شدید احتجاج بھی کیا گیا جس میں۔ تخیل کو عقل معلیٰ۔ اور شاعری کو انسانی علم کی اعلیٰ ترین صورت بتائی گئی (ورڈسورتھ) لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ اسی رومانی دور میں شاعری کو سائنس کی ضد بھی قرار دیا گیا۔ (کولرج) کیونکہ اس زمانے کی میکانیکی مادیت میں جذبے، تخیل اور حواس کی اطلاعات اور حسن و نغمہ اور رنگ و بو کی کوئی قدر و قیمت نہ تھی لیکن رومانوی تحریک صرف عقلیین کی عقل پرستی کے خلاف ہی ایک رد عمل نہ تھی بلکہ سرمایہ دارانہ نظام کی بربریت کے خلاف بھی ایک صدائے احتجاج تھی، اور یہ اسی کے دل کی آواز تھی جس نے سرمایہ دارانہ ملکوں کو بہت سی سماجی اصلاحات کے نافذ کرنے پر مجبور کیا، لیکن ابھی عقل و جذبہ تعقل و تخیل کا یہ مقدمہ شروع ہی ہوا تھا، کہ لاک نے یہ فیصلہ صادر کیا کہ کوئی بھی تعقل یا کوئی بھی ادراک حقیقت بغیر حواس کی وساطت کے ممکن نہیں ہے۔ اس فیصلہ نے ایسے تمام نظریات کو خاک میں ملا دیا جن کی بنیاد اس قسم کی عینیت پر تھی جس میں حواس کی اطلاعات

اعتباری تصور کی جاتی ہیں۔ چنانچہ لاک کے نظریہ علم سے متاثر ہو کر بعد میں معقولین کی اکثریت نے اس کو تسلیم کر لیا کہ عقل کی شمع جو اس ہی کے فانوس میں روشن کی جا سکتی ہے، اور جو معقول ہے وہ محسوس بھی ہے۔ اور چونکہ قوت متخیلہ، ایک قوت محسوسہ ہے، اس لئے اس کی نشاندہیٔ حقیقت، بھی قابل اعتنا ہے۔ ہر چند کہ اس کی گفتگو آئینۂ مجاز میں ہوتی ہے۔ لیکن وہ جو کہ شاعر تھا اس نے مجاز ہی کو حقیقت کا صحیح آئینہ بتایا۔ اور شاید کہ اس کی ہی بات صحیح ہو کیونکہ حقیقت یک پہلو نہیں بلکہ مختلف الاوضاع ہے، جسے محدود تصورات میں بیان کرنے کے بجائے اشاروں اور کنایوں سے ہی بیان کرنے میں زیادہ صحت اور حسن ہے۔ بشرطیکہ اس کا مقصد حقیقت کو اجاگر کرنا ہو آئینۂ مجاز کو چمکانا ہو نہ کہ حقیقت پر پردہ ڈالنا ہو۔ اس میں شبہ نہیں کہ یہ ایک خطرناک کھیل ہے، خون دل نوک قلم پر آجاتا ہے یا پھر شاعر خاک چاٹ چاٹ کر مر جاتا ہے، لیکن تخلیق کا تو کوئی بھی عمل خطرے سے خالی نہیں ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں اگر کوئی شاعر یہ دعویٰ کرے کہ وہ تصورات کو تعلق بخشتا ہے، انسان کی قوت گویائی میں اضافہ کرتا ہے، اور اس طرح اس کے ذہن کی تخلیقی قوت میں اضافہ کرتا ہے۔ تو پھر آپ کے پاس اس کے اس دعوی کی تردید کی کیا دلیلیں ہیں؟ اس کا جواب یہ نہیں کہ ذہن کی ترقی صرف تجرید کی رہین منت ہے، کیونکہ انسانی ذہن صرف تجریدی طریق کار ہی کو نہیں کہتے ہیں۔ مجرد کو محسوس کرانا بھی ذہن ہی کا ایک عمل ہے۔ یہ سوچنا کہ شعروادب صرف جذبے اور احساسات کی شئے ہے اور تخیل جو اس کا خالق ہے بے نیاز حقیقت ہوتا ہے۔ زبان اور شعروادب کی حقیقت سے بے خبری کی دلیل ہے۔ وہ جو اسیرِ دامِ حرف ہے، اسیر معنی بھی ہے، اور معنی دلیلِ تجرید ہے۔ ادب خیال آفرین ہوتا ہے اور خیال اشیاء کے رشتوں کا نام ہے۔ سائنس اور ادب میں یہ فرق ہے کہ سائنس اشیا کی ساخت اور حادثات کے سلسلے اور ان کے اسباب اور پھر ان کے نتائج کا پتہ چلاتی ہے اور ادب ہر شئے سے متعلق انسانی رشتے یا پھر انسان کی اپنی ذات کی آگہی سماج اور کائنات سے اسکے رشتوں کا پتہ دیتا ہے اور اس طرح انسان کی قوت اور آگہی میں اضافہ کرتا ہے، خواہ وہ ادب المیہ ہو یا نشاطیہ، جبر کا ہو یا اختیار کا، لیکن شرط یہ ہے کہ ادیب ادسرنہ چوکے، کیونکہ زمانہ یا وقت حقیقت کا ایک بعد ہے۔ حقیقت انہی معنوں میں

تاریخ سے یا کہ تاریخی تقاضوں سے آزاد نہیں ہوا کرتی ہے۔ پھر اس پر بھی تو سوچیے کہ انسان کی قوت ارادی کو کسی بڑے تغیر کے لئے جوش اور حرکت میں لانے والی شئے ادب ہے یا کہ سائنس۔ ایک راکٹ صرف ایک سواری ہے جو ایٹمی بم اور انسان دونوں ہی کو لے جا سکتا ہے۔ سائنس کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ اسے انسان کی سواری ہی کے لئے وقف کر دے راکٹ کو انسان نوازی سکھانے کا کام ادب ہی انجام دیتا ہے۔ سائنس اور ادب ان ہی معنوں میں ایک دوسرے کے ممد و مددگار ہیں۔ وہ دونوں مل کر ہی انسان کی تخلیقی قوت کی مکمل نمائندگی کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں ایک کو دوسرے کی ضد قرار دینا یا ایک کو دوسرے پر فوقیت دینا انسانی حقیقت کو نہ سمجھنے کے برابر ہے۔ اور یہ کہنا کسی ادیب کے لئے تو قطعی طور پر نازیبا ہے کہ یہ صدی صرف سائنس کی ہے، ادب کی نہیں ہے۔ نہ صرف اس لئے کہ انسانی معاشرے کے قیام کی جیسی جدوجہد اس دور میں ہو رہی ہے اور جیسے سماجی انقلابات اس دور میں رونما ہوئے اور ہو رہے ہیں ویسے کسی اور دور میں نہیں ہوئے ہیں۔ بلکہ اس لئے بھی کہ ایسا سوچنا سرمائے کے ہاتھوں کھیلنا ہے۔ کیونکہ اس کے لئے اسلحہ سازی اہم ہے نہ کہ آشتی باہم۔ اور اگر یہ احساس اس لئے پیدا ہو رہا ہے کہ آج کوئی بڑا شاعر اور ادیب نہیں پیدا ہو رہا ہے۔ اور صرف بڑے بڑے کارخانے راکٹ سازی کے ابھر رہے ہیں تو ایسا اس لئے ہے کہ آج سرمائے کو صرف راکٹ کی ضرورت رہ گئی ہے۔ لیکن میں نے یہ بات کیا کہی سرمائے کو بھی اس دور میں ادب کی ضرورت ہے۔ انسانی اقدار کے فروغ کی نہیں بلکہ جرائم اور فحشیات کے ادب کی جسے نہ صرف بڑے پیمانے پر مصنوعات کی طرح تیار کیا جاتا ہے بلکہ نوآبادیاتی علاقوں میں ایک پیکٹ کے تحت فروخت بھی کیا جاتا ہے اور ان ترقی یافتہ ملکوں کا جو تخلیقی ادب ہے اس کا تو کچھ عجیب حال ہے۔ بیشتر مغرب کے فنکار تخلیق کی مطلق آزادی میں اپنی اس آزادی کو بھی شامل کرتے ہیں کہ انہیں سماج دشمن خیالات کی ترویج کی بھی آزادی ملنی چاہیئے۔ چنانچہ وہ اپنی اس منفی آزادی کی مانگ کے تحت جو اصل میں سرمایہ داری کے بقا کی آواز ہے۔ وہ ایک سرے سے یا تو آزاد انسانی معاشرے کے خواب کو انسانی محبس سے تعبیر کرتے ہیں یا انزاج محض کو زندگی کا نصب العین قرار دیتے ہیں۔ اور جب ان میں سے کسی ایک کا مسیحی جذبہ بیدار ہوتا ہے

تو وہ انسان کے جسم و جان کی نجات کی نہیں بلکہ اس کی صرف روح کی نجات کی فکر کرنے لگتا ہے۔ اور جو سیمنت کے جذبے سے آزاد ہیں اور ہستی کو وجود پر مقدم سمجھتے ہیں (EXISTENTIALISTS) وہ ان دنوں اس پر غور کر رہے ہیں کہ آیا انسان کو سرخ و سفید کے درمیان انتخاب کرنے کی جو آزادی ملی ہے وہ آزادیٔ مطلق ہے یا کسی قانون سببیت کی پابند ہے۔ اور جب انہیں انسان کا وہ اختیار بھی مسبب نظر آتا ہے تو پھر وہ بے یقینی اور مایوسیت کی طرف لوٹ جاتے ہیں۔ ان حالات میں اس کی توقع کرنا کہ وہ کوئی بڑا ادب تخلیق کر سکیں گے۔ ایسا ادب جس سے انسانیت کا دائرہ اور اس کی آزادیوں کی سرحدیں وسیع تر ہوں اور اس کی قوت تخلیق میں بھی اضافہ ہو اپنی امید کو طول دینا ہے، تاوقتیکہ وہ انسان دوستی کے ساتھ ساتھ پر امید رہنے کی راہ بھی اختیار نہ کر لیں اور اگر آج ہمارے آپ کے چھوٹے موٹے ملکوں میں یا وہاں جہاں انسانی معاشرے کے قیام کی جدوجہد میں ایک عبوری نظام قائم کیا گیا ہے کوئی بڑا ادب تخلیق نہیں ہو رہا ہے تو اس کا ذمہ دار بھی انسان ہی ہے۔ اس نے سرمائے کی قوت کی مسابقت اور مخالفت میں کیت، تارخیت اور ٹیکنیکل ترقی پر اتنا زیادہ زور دے رکھا ہے کہ ادب کے تخلیقی اور زندگی کے یونیورسل اور انسانی پہلو پس پشت ڈال دیئے گئے ہیں۔ ہم نے مانا کہ اس صورت حال کے پیدا کرنے میں بہت سے اسباب کو دخل ہے۔ لیکن ان اسباب میں دور حاضر کے عالمی ادب کی جو بحرانی کیفیت ہے اس کو بھی دخل ہے۔ ہر چند کہ آج کوئی بڑی آواز سنائی نہیں پڑتی ہے لیکن کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ کبھی کبھی چھوٹی چھوٹی آوازیں بھی مل کر ایک بڑی آواز میں تبدیل ہو جایا کرتی ہیں ادب کی دنیا میں سکوت و شور کا یہ مدوجزر آتا ہی رہتا ہے۔ سکوت کے پائے جانے سے بحر کی طاقت پر حرف نہیں آتا۔ کیوں کہ بعض اوقات گہرا سکوت ہی کسی آنے والے طوفان کا پیش خیمہ ہوتا ہے۔

(نیا دور، کراچی ۱۹۵۸ء)

فن اور فطرت

(یہاں فن سے مراد انسان کا تمام تخلیقی عمل ہے نہ کہ صرف فنونِ لطیفہ)

(فکرِ اقبال کے آئینے میں)

فطرت کی غلامی سے کر آزاد ہنر کو
صیاد ہیں مردانِ ہنر مند کہ نخچیر؟

ہمارا قدیم ادب جو فلسفۂ وحدت الوجود کے ایک عالی نقطہ نظر کے تحت تخلیق ہوا وہ بیشتر انسان مرتکز ہے مگر اس میں انسان کی تصویر باوجود اس تعلی کے

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو و لیکن معدود جانتے ہیں

تاریخ کے پردے میں ایک خالق سے زیادہ بندۂ مجبور کی نظر آتی ہے۔ اس کا ایک فلسفیانہ سبب میری سمجھ میں یہ آتا ہے کہ جب وحدت الوجود (ہمہ اوست) لاموجود الااللہ میں تبدیل ہوجاتا ہے تو اس میں آدمی کا وجود اعتباری ہوجاتا ہے جو نفی ذات کی ایک صورت ہے انسان کی کبریائی، جس کا ہمارے صوفیا کو دعویٰ تھا، فطرت یا غیر ذات پر عمل پیرا ہونے میں ہے نہ کہ فطرت کو لاموجود اور نابود سمجھنے میں ہے۔ فطرت انھیں کے سامنے سربسجود ہوتی ہے جو فطرت کے قوانین، اس کی ماہیت اور ہیئت سے واقفیت پیدا کرتے ہیں، بالفاظ دیگر جو فطرت کی نیابت اختیار کرتے ہیں، نہ کہ ان کے سامنے جو اسے لاموجود اور نابود سمجھ کر عرفان ذات کی کوششوں میں اس تلخ نوائی سے دوچار ہوتے ہیں

ہاں اہل طلب کون سنے طعنۂ نایافت
دیکھا کہ وہ ملتا نہیں اپنے ہی کو کھو آئے

ہمارے یہاں فلسفۂ وحدت الوجود، جیسا کہ وہ محی الدین ابن عربی کے یہاں ہے، کیوں

گو مذہبی طبقے میں قابل قبول نہ ہو سکا، میں یہاں اس کی تفصیلات میں جانا نہیں چاہتا۔ ممکن ہے اس کا سبب یہ ہو کہ اس فلسفے میں خدا متضمن بہ فطرت ہے اور یہ تصورِ وحدت اسلام کے تنزیہی تصور وحدت سے ٹکراتا تھا، یا یہ سبب ہو کہ اس فلسفے میں مادہ اور شعور دونوں ایک ہی جوہر کے صفات بن کر تقدم و تاخر اور قدیم و حادث کی بحث سے آزاد ہو جاتے ہیں

آگے عالم عین تھا اس کا ، اب عین عالم ہے وہ
اس وحدت سے یہ کثرت ہے یاں میرؔ بہت ہی گیان کیا

چنانچہ ہمارے وہ علماء جو مادے کو حادث تصور کرتے وہ اس بات کو قبول نہ کر سکے کہ مادہ بھی قدیم ہے۔ بہرحال فلسفۂ وحدت الوجود کے لاموجود الا اللہ میں تبدیل ہونے کے خواہ کچھ ہی اسباب ہوں، یہ حقیقت اپنی جگہ پر رہتی ہے کہ ہم نے اس لاموجود الا اللہ میں نہ صرف فطرت کے معروضی وجود ہی کو کھویا بلکہ اپنی خودی کے تخلیقی جوہر سے بھی ناآشنا ہو گئے۔ آئیے ذرا اس خیال کو اور وسعت دیں۔ کائنات یا فطرت خارجیہ کو غیر حقیقی تصور کرنے کا یہ ایک منطقی نتیجہ تھا کہ اسے کسی قانون کا پابند تصور نہ کیا جاتا۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ قانونِ فطرت کا کوئی تصور ابھر نہ سکا۔ کیونکہ جو شے کہ غیر حقیقی ہے، فریب نظر ہے، اسکا پابند قانون ہونا کیا معنیٰ رکھتا ہے۔ خدا غریق رحمت کرے غالب کو کہ وہ جو کہ قایل تھا لاموجود الا اللہ کا، وہی اپنے ان عقائد کو معرض شک میں بھی لایا

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

لیکن ان ساری باتوں کے باوجود یہ بھی ماننا پڑے گا کہ ہماری سوسائٹی میں عالم کو ہست تسلیم کرنے کا خیال اور یقین اس وقت تک پختہ نہ ہوا جب تک کہ مغرب کے علوم طبیعی اور وہاں کی ایجادات نوبہ نو یعنی دخانی کشتیاں گیس کی روشنی ٹیلیگراف اور آٹومیٹک رائفل نے ہمیں عملاً ہلاک کر کے یہ سمجھایا نہیں کہ یہ زندگی عالم خواب و خیال اور وہم کی دنیا نہیں بلکہ ایک سفاک حقیقت ہے۔ جس کا شعور عالم خواب کی بیداری کا نہیں بلکہ ایک حقیقی بیداری کا ہے، کہ انسان نے اسی بیداریٔ سے خاک و

آب اور بخارات و باد پر حکمرانی حاصل کی ہے۔ چنانچہ یہ اسی سفاک حقیقت کی مسیحائی تھی کہ جب ہم نے کچھ کچھ فطرت کو پہچانا۔ اسے علت و معلول کے رشتہ میں دیکھا تو پھر قوموں کے عروج و زوال کے بھی کچھ مادی اسباب ہمیں نظر آئے۔ چنانچہ یہ اسی نئے شعور کا نتیجہ تھا کہ حالی نے قوم کی حالت بہتر بنانے کے سلسلے میں صنعت و حرفت کی ترقی پر بھی زور دیا، ورنہ اس سے پہلے تو صرف ایک اخلاق ہی کو بہتر بنانے کی دھن تھی۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ ہم نے مغرب کے فلسفۂ ترقی کو قبول کیا، تبھی تو حالی نے اس کی دھوم مچائی، لیکن "مدعیان تہذیب کی بد اعمالیوں" سے یہ حقیقت حالی پر بہت جلد واضح ہو گئی کہ مغرب کی سرمایہ داری کا فلسفۂ ترقی، جس نے انسان کی قوت میں اس قدر اضافہ کیا، وہ ایک مہذب غارتگری کے فلسفے سے زیادہ نہیں، لیکن چونکہ تاریخ نے حالی کے زمانے تک اس سرمایہ دارانہ نظام کے جبر سے آزاد ہونے کا کوئی راستہ نہیں نکالا تھا، اس لئے نیک دل حالی اس کے آگے نہ سوچ سکے کہ اگر اسے شائستہ اخلاق دین کر دیا جائے تو شاید کہ اس سے اس کی حرص و آز اور استحصال کو کچھ لگام لگ سکے۔ ان کی اصلاحی فکر اسی خیال کے تابع تھی۔ سرسید نے اقوال الہی یعنی الہامی علم کا مطالعہ اعمال الہی یعنی سائنس اور معقولات کی روشنی میں کیا اور اس دلیل کے ساتھ کیا کہ قول الہی عمل الہی کی تکذیب نہیں کر سکتا ہے۔ نتیجہ کے طور پر ان کے یہاں دینی اخلاقیات بھی معقول ہو گئی ہے۔ کیا معاش کا علم اور کیا مبداء اور معاد کا علم انھوں نے ان دونوں ہی کو ایک ہی اصول یعنی معقولات کے تابع کر دیا۔ حالی اس کے برعکس یہ کہتے ہیں کہ:

> "مبداء اور معاد کے علم کو عقل کے ساتھ وہی تعلق ہے جو آنکھوں کو تاریک کوٹھری کے ساتھ ہے۔"

اس طرح حالی کے یہاں مبداء اور معاد کے علم کا ماخذ عقل نہیں بلکہ وحی والہام ہے اور عقل و الہام کے ٹکراؤ کی صورت میں وہ یہ نہیں کہتے ہیں کہ الہامی علم کی تاویل معقولات کی روشنی میں کرنی چاہیئے۔ بلکہ اسے عقلی تاویلات سے آزاد رکھتے ہیں کیونکہ وہ اسے تسلیم ہی نہیں کرتے ہیں کہ عقل کبھی مبداء اور معاد کی حقیقت تک پہونچ سکتی ہے۔ حالی نے اس طرح مذہب کو مغرب کے مادی اور معقولاتی علوم کی زد سے تو بچالیا، لیکن اس طرح انھوں نے عقلی اور الہامی علم، مادی علم اور روحانی علم

کی دوئی کو برقرار رکھا۔ سرسید نے تو طبیعاتی علوم کو کردار الٰہی کا نام دے کر، بالفاظ دیگر اقوال الٰہی کو کردار الٰہی یا قوانین فطرت سے مطابقت دیکر عقل معاش اور علم معاد کی دوئی سے اپنی فکر کو بچایا تھا لیکن حالی کے یہاں وہ وحدت بکھر گئی چنانچہ ان کے یہاں عقلی اور دینی علوم کی دوئی یا ایک دوسرے سے بیگانگی ملتی ہے۔ حالی نے یہ کہیں بھی نہیں لکھا ہے کہ "خیال بغیر مادے کے پیدا نہیں ہو سکتا ہے" یہ جملہ احتشام حسین نے حالی سے منسوب کرتے ہوئے غلط نقل کیا ہے۔ حالی کا اصل جملہ یہ ہے "قوت متخیلہ بغیر مادے کے کوئی شئے تخلیق نہیں کر سکتی ہے"۔ اور یہ صحیح ہے کیونکہ قوت متخیلہ، مجرد سے مجرد خیال کو محسوس صورت میں پیش کرتی ہے اور صور محسوسہ مادی اشیاء سے اخذ کی جاتی ہیں۔

ہمیں علامہ اقبال کے یہاں سرسید کی وحدت آرائی اور حالی کی دوئیت دونوں ہی کے اثرات ملتے ہیں، لیکن ہم یہاں اس کو اس طرح پیش نہیں کریں گے، ہم ان کے خیالات کو ٹھوس سماجی حقیقت سے ربط دینا پسند کریں گے۔ سرسید کا عمل، ایک زبردست مخاصمت اور پسپائی کے پس منظر میں مغرب کو قبول کرنے، اس کی معقولات سے اپنے مذہبی افکار کو مطابقت دینے اور اپنی قوم کو مغرب کی ترقی کی راہ پر ڈالنے کا تھا۔ حالی کا رویہ اس سے قدرے مختلف تھا، وہ سرسید کے ساتھ بھی تھے اور سرسید سے جدا بھی، انھوں نے معاشرتی زندگی کو تو مغرب کی معقولیت کے حوالے کر دیا۔ لیکن روحانی زندگی کو اس کی دراز دستی سے بچانا بھی چاہا انہوں نے مغرب کے مادی معقولاتی علوم کو دین کے حق میں "پلیگ کے جراثیم" کا بھی نام دیا ہے لیکن کیا اس طرح دین و دنیا کی دوئی کا مسئلہ حل ہو سکتا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ جب حالی فلاکت کو ام الجرائم کہتے ہیں تو وہ اسے تسلیم کرتے ہیں کہ دنیا دین پر اثر انداز ہوتی ہے لیکن اس سے یہ نہیں ثابت ہوتا کہ فلاکت کی حالت میں کوئی بھی شخص دیندار نہیں رہ سکتا ہے۔ اور اگر ایسا ہونا ضروری نہیں ہے تو پھر خوشحالی کو دینی نقطہ نگاہ سے روحانی ارتقاء یا تکمیل اخلاق کا کوئی لازمی جزو کیونکر قرار دیا جا سکتا ہے؟ اس پر مباحثہ حالی اور سرسید دونوں ہی نے کیا ہے، لیکن اس کا کوئی معقول حل ان کے مباحثوں سے نکلتا ہوا نظر نہیں آتا ہے۔ بجز اس کے کہ نیکی کرنے کیلئے بھی ایک مالی استطاعت کی ضرورت

پڑتی ہے۔ لیکن کیا اس طرح ایک مالدار آدمی کے عقبیٰ بنانے، یا دین کمانے کے امکانات ایک غریب آدمی کے مقابلے میں بڑھ نہیں جاتے ہیں۔ بہرحال یہاں یہ چیز زیر بحث نہیں ہے۔ میں تو صرف اس دوئی کو پیش کرنا چاہتا تھا جو حالی کے یہاں، مبداء اور معاد کے علم کو علم معاش سے جدا کرنے کی صورت میں پیدا ہوئی، لیکن حالی نے اس دوئی کو ایک دوسرے کی نقیض بننے سے روکے رکھا، انھوں نے دونوں کے حدود متعین کر کے ایک توازن پیدا کیا، گویا ایک طرح کا سمجھوتہ پیدا کیا۔ لیکن یہ سمجھوتہ کب تک برقرار رہتا۔ جوں جوں ترقی کے فلسفے اور مغرب کے علوم طبعی کا اثر اور نفوذ بڑھتا گیا۔ اسی نسبت سے بعض بعض مذہبی حلقوں کی طرف سے مغربی اثرات کے خلاف شدید رد عمل بھی پیدا ہوتا گیا۔

حالی کی نظر میں خلافت رحمانی کے منصب کا حقدار مغرب کا وہ انسان بن گیا تھا جس نے قوانین فطرت پر دسترس حاصل کر کے، بحر و بر اور برق و باد پر اپنی حکومت قائم کی تھی، نہ کہ وہ جو دو ہزار سال پرانے بوسیدہ علوم کے ساتھ یا تو چمٹا ہوا تھا یا پھر اپنی ذات کی نفی میں مشغول حق تھا، چنانچہ انھوں نے مشرق کے اس شکست خوردہ اور پسماندہ انسان کے لئے اس نئے مغربی انسان کی حاکمیت تسلیم کرانے میں کوئی قباحت محسوس نہ کی کیونکہ وہ ان کی نظر میں خلیفۃ الرحمن فی الارض اور اولوالامر بن چکا تھا غیرت دلانے کی حد تک تو یہ بات ٹھیک تھی لیکن جب وہ مسلمانوں کے حق میں فلسفۂ ترقی کی وضاحت کرتے ہوئے یہ کہتے ہیں کہ:

> "اب جو قومیں (مغرب کی) ترقی کر چکی ہیں ان کا فرض ہے کہ مغلوب قوموں کو کبھی ان وسائل میں اپنے برابر نہ ہونے دیں جن کے سبب سے ان کو غلبہ ہوا ہے۔ پس ضرور ہے کہ ترقی یافتہ قوموں کا غلبہ اور رعب داب روز بروز بڑھتا جائے اور جن قوموں نے اپنی حد سے آگے قدم نہیں بڑھایا وہ نوبت بہ نوبت مضمحل ہوتی جائیں۔"

تو وہ مغرب کی غلامی کو ہمارا ایک اٹل مقدر بنا دیتے ہیں۔ اور اس مقدر پرستی کو مزید تقویت ان کے اس خیال سے ملتی ہے کہ "زبردستوں کا زیردستوں کو دبانا فطری ہے۔" حالی کی اسی مقدر پرستی کے خلاف علامہ اقبال کا احتجاج فطری تھا کیونکہ ان کی

بنیادی جدوجہد مغرب کی غلامی سے اپنی قوم کو آزاد کرانے کی تھی۔

حالی کی منطق یہ تھی کہ ایک دفعہ جو قومیں کہ ترقی (مادی اور ٹیکنیکل) کے میدان میں آگے نکل گئی ہیں وہ کبھی مغلوب قوموں کو ان وسائل میں برابر نہ ہونے دیں گی جن کے سبب سے ان کو غلبہ پیدا ہوا ہے۔ اس لئے مغلوب قوموں کے حق میں حاکم قوموں کے غلبہ سے آزاد ہونے کی کوشش کی جگہ سیاسی سمجھوتہ مناسب ہے۔ سیاسی آزادی کی جدوجہد کے بجائے معاشرتی اور اخلاقی اصلاح کی طرف توجہ کرنی چاہیئے کہ اس کی اجازت انھیں انگریز حاکموں کی طرف سے حاصل ہے۔ حالی کی یہ منطق کس قدر غلط تھی، اس کو بتانے کی آج چنداں ضرورت نہیں۔ کیونکہ اگر ان کی یہ منطق صحیح ہوتی تو پھر ایشیا کا کوئی بھی ملک آزاد نہ ہو پاتا اور نہ کسی ملک کو آزادی کی جدوجہد کی ضرورت ہوتی۔ کوئی بھی محکوم ملک جب کسی دوسرے ملک کی حاکمیت سے آزاد ہوتا ہے تو اس کی آزادی کی جدوجہد میں اس چیز کو دخل نہیں ہوتا کہ وہ اپنے وسائل میں حاکم قوموں کے برابر ہے کہ نہیں۔ بلکہ اس کی اپنی اجتماعی قوت ارادی، سیاسی تنظیم اور آزادی کے جذبے اور حصول آزادی کے محکم یقین کو بھی دخل ہوتا ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ انسان کی آزادی کا انحصار، صرف اسی بات پر نہیں ہوا کرتا ہے کہ اس نے کس حد تک قوانین فطرت پر دسترس حاصل کرکے عالم موجودات کو مسخر کیا ہے اور نئی سے نئی پیداواری ٹیکنیکس اور مشینیں ایجاد کی ہیں بلکہ اس بات پر بھی ہوتا ہے کہ ان کے پاس آزادی کا کوئی نظریہ اور شعور اور اس کے حاصل کرنے یا اسکو قائم کرنے اور اسکے تحفظ کا ذوق وشوق اور ایمان ویقین ہے کہ نہیں۔

حالی نے ان داخلی عوامل کو بالکل نظر انداز کر دیا تھا، علامہ اقبال نے انہی داخلی عوامل پر زور دیا۔ اور ان کا فلسفۂ خودی اسی حقیقت کا غماز ہے، لیکن ان کے یہاں خودی برگساں کی قوت حیات کی طرح ایک اندھی قوت، بے نیاز شعور نہیں۔ بلکہ اس کے برعکس وہ قوت ارادی، عمل اور خیال کے اتحاد پر مبنی ہے چنانچہ یہی سبب ہے کہ علامہ اقبال نے علوم طبیعہ کی طرف سے بے نیازی نہیں برتی۔ وہ لکھتے ہیں:۔

> ۔فطرت کا علم خدا کی عادت یا کریکٹر کا علم ہے۔ اس کے مشاہدے اور مطالعے میں ہم انائے مطلق سے ایک قسم کی قربت کے طالب ہوتے

ہیں اور یہ ہماری عبادت کی ایک دوسری صورت ہے۔"

(خطبات)

لیکن یہ ضرور ہے کہ چونکہ وہ انسان کی آگ یعنی اس کی تخلیقی قوت کا ماخذ اس خاکدان کی زندگی کے ارتقاء کو نہیں بلکہ انائے مطلق کے نور کو ٹھہراتے ہیں جو " بے نیازِ فطرت، آزاد، مطلق اور غیر مرکب ہے۔" اس لئے اقبال کا انسان، جسد خاکی میں رہتے ہوئے بھی کبھی کبھی بے نیازِ فطرت بھی بن جاتا ہے

یہ کافری تو نہیں، کافری سے کم بھی نہیں
کہ مردِ حق ہو گرفتار حاضر و موجود

لیکن وہ اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہتے ہیں

جہانِ رنگ و بو گلدستۂ ما
زما آزاد و ہم وابستۂ ما

یہ تضاد تو آپ کو ان کے یہاں ملے ہی گا کیونکہ کبھی تو وہ انائے مطلق کو فطرت سے بے نیاز سمجھتے ہیں کہ "فطرت اس کی زندگی کا ایک لمحہ گریزپا ہے۔ اس کی انا آزاد، غیر مرکب اور مطلق ہے۔"

(خطبات)

تو کبھی یہ بھی کہتے ہیں:۔

"انائے مطلق جس سے ہر شئے صادر ہوتی ہے وہ فطرت میں متمکن یا جاری وساری ہے کہ بفحوائے قرآنی وہی اول و آخر ظاہر و باطن ہے۔"

(خطبات)

ممکن ہے یہ تضاد انھیں اس لئے نظر نہ آیا ہو کہ ان کے مطالعے کی رو سے جدید سائنس میں مادہ کوئی شئے نہیں بلکہ ایک نظام حوادث ہے، لیکن کیا وہی جدید سائنس یہ نہیں کہتی کہ جس طرح مادہ ایک نظام حوادث ہے اسی طرح ایگو، روح، شعور اور ذہن بھی ایک نظام حوادث ہے، چنانچہ اس منطق کے رو سے ولیم جیمس اور برٹرنڈ رسل دونوں ہی، نہ تو روحانی وحدت کے قائل ہیں اور نہ مادی وحدت کے بلکہ نیوٹرل وحدت کے قائل ہیں کہ ان کی نگاہ میں شعور اور مادہ کا "اسٹف" ایک ہے۔ یہ بات میں

درمیان میں نہ لاتا اگر میں یہ محسوس نہ کرتا کہ ان کے فلسفے میں ایگو، فطرت سے تخالف خارج میں پیدا کرتا ہے، نہ کہ جزو فطرت ہو کر اس سے تخالف، اس لئے پیدا کرتا ہے کہ وہ اس سے ایک بلند تر سطح پر متحد ہونا چاہتا ہے۔ علامہ اقبال کے یہاں ایگو فطرت سے وابستہ تو ہے کہ تخالف میں بھی ایک وابستگی ہے لیکن وہ اس سے پوری طرح متحد نہیں ہوتا ہے کیونکہ فطرت اس کی تخلیق ہے وہ خود فطرت سے نہیں ہے

"ہر موجود ممنون نگاہے است۔"

چنانچہ یہی سبب ہے کہ اقبال کا انسان اپنے مقاصد کے تحت فطرت کو زیر دام تو لاتا ہے اسے انسانیت نواز بناتا ہے لیکن خود اپنے کو قوانین فطرت کی روشنی میں نیچرل نہیں بناتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر "فطرت کردار الہی ہے اور اس کا مطالعہ بھی وسیلہ قربت الہی ہے" تو وہ پھر اپنے کو کردار الہی میں کیوں نہیں ڈھالتا۔ کیا اس لئے کہ ایسا کرنے سے اس کی آزادی محدود ہو جاتی ہے اور اس کی تخلیقی قوت نیابت الہی (مطلق اور آزاد) کے بجائے نیابت فطرت کی پابند ہو جاتی ہے جسے وہ خودی کی تخلیق سمجھتے تھے۔

"جہاں تجھ سے ہے تو جہاں سے نہیں"

لیکن اگر یہ حقیقت ہے کہ انسان جہاں سے نہیں، اسکی آگ اس خاکدان سے نہیں تو پھر فطرت میں ذوق نمو کے دیکھنے کا کیا باعث ہے

بے ذوق نمو نہیں اگرچہ فطرت
جو اس سے نہ ہو سکا وہ تو کر

اس سے تو یہی پتہ چلتا ہے کہ اقبال فطرت کے ارتقاء میں کوئی مقصد پنہاں دیکھتے ہیں اور جہاں کہیں فطرت اس مقصد کے حصول میں خطا کرتی ہے، اس کی تلافی "خودی" اپنی طرف سے کرتی ہے اور اس طرح وہ فطرت پر اضافہ کرتی ہے۔ لیکن وہ اپنے خطبات میں اس سے انکار کرتے ہیں کہ فطرت اپنے ارتقاء میں کسی مقصد کو پنہاں رکھتی ہے کیونکہ اس طرح ایک خط تقدیر کھنچ جاتا ہے اور یہ مقدر پرستی کا دوسرا نام ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ:

"ذہنی زندگی (ایگو کی زندگی) ان معنوں میں غایتی بھی ہے کہ اگرچہ ہم کسی پہلے سے متعین کی ہوئی منزل کی طرف بڑھتے نہیں (کہ ایک خط

کھنچا ہوا ہے اور اس کی طرف ہم بڑھتے چلے جا رہے ہیں) لیکن جوں جوں زندگی کا عمل بڑھتا اور پھیلتا ہے اسی اعتبار سے نئے سے نئے مقاصد وضع رہتے ہوتے ہیں اور قدروں کا آئیڈیل معیار ہمارے سامنے آتا رہتا ہے۔

(خطبات)

اس میں شبہ نہیں کہ زندگی عبارت ہے نئے سے نئے مقاصد کی تشکیل اور پھر ان کی تحصیل و تکمیل سے۔ لیکن کیا قدروں کا کوئی ایک ایسا آئیڈیل معیار ہم فطرت کے عمل پر عائد کر سکتے ہیں جو اس کے قوانین ارتقاء کے منافی ہو؟ اگر یہ ممکن نہیں تو پھر کیا ایسی صورت میں یہ کہنا درست نہ ہوگا کہ مقصد کے وضع کرنے میں تنہا انگو ہی کو دخل نہیں ہوتا ہے بلکہ کچھ غیر انگو یعنی فطرت خارجیہ، خارجی حالات، حاضر و موجود کے تقاضوں اور اشاروں کو بھی دخل ہوتا ہے کہ مقصد ایک آرزوئے محض نہیں بلکہ خارجی حقیقت کے تضاد کا ایک جدلیاتی حل بن کر انسانی ذہن میں نمودار ہوتا ہے۔ ہر چند کہ اس میں آدمی کی داخلیت، خوش فہمی وغیرہ کو دخل ہوا کرتا ہے۔ تبھی تو عمل سے نظریے کی کمزوریاں دور ہوتی ہیں۔ لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مقصد کی اس تعریف کو اقبال تسلیم نہیں کرتے ہیں

حسن را از خود بروں جستن خطا ست
آنچہ می بایست پیش ما کجا ست

بہر حال یہ داخلیت اور عینیت تو ان کے یہاں ملتی ہی ہے کہ ان کے فلسفے کی بنیاد ہی داخلی آئیڈیلزم پر ہے۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ جہاں اس عمل میں ہمیں قوانین فطرت کے حصول کی ضرورت پڑتی ہے۔ کیونکہ ہم فطرت کے جبر سے اسکے قوانین کی نیابت ہی میں آزاد ہوتے ہیں نہ کہ اس سے بے نیاز ہو کر، وہاں حصول مقصد میں بھی اک ذرا قوت آزادی یا جنون یا جذبے کو بھی لیڈ لگانے کی ضرورت پڑتی ہے: "مرے مولا مجھے صاحب جنوں کر" اقبال نے اس مصرعے میں جنوں کو PASSION کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ یہ جنوں حصول مقصد کے لئے ضروری ہوتا ہے۔ اس پر اقبال کو زور دینے کی ضرورت اس لئے پیش آئی کہ سرسید اور

حالی یہ کہتے آئے تھے کہ اگر "زمانہ با تو نسازد تو با زمانہ بساز" انکی اس مصلحت اندیشی میں اس بات کو نظر انداز کیا گیا کہ اگر آزادی کا جذبہ محکم ہو تو مادی وسائل میں غیر مساوی ہوتے ہوئے بھی ایک مغلوب قوم غالب قوم کی غلامی سے آزادی حاصل کر سکتی ہے۔ اقبال نے انکی اس مصلحت اندیشی کو اپنے اس قول سے بدل دیا "اگر زمانہ با تو نسازد تو با زمانہ ستیز"

(ماہ نو کراچی ۱۹۶۱ء)

ہمارا کلچر اور ادب

(۱۸۵۷ء سے پہلے اور اس کے بعد)

آج کے دن ہندوستان اور پاکستان کے تمام بڑے شہروں میں ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کی سو سالہ یادگار بڑے اہتمام سے منائی جارہی ہوگی۔ مگر کس قدر حیرت کی بات ہے کہ اس عظیم ترین واقعے کی پہلی یادگار پورے سو سال کے بعد ہی منائی جارہی ہے۔ شاید اس لئے کہ سرسید احمد خاں نے انکی اطاعت کو قبول کرلیا تھا، جو اولوالامر تو تھے لیکن وہ "منکم" یعنی انہوں میں سے نہ تھے مگر مجھے تو اس میں اپنی اس رولست پرستی کا بھی ہاتھ نظر آتا ہے کہ ہم اصحاب کہف کی طرح پورے سو سال بعد جاگا کرتے ہیں۔ ۱۷۵۷ء میں ہم پلاسی کا میدان چھوڑ کر بھاگے تو پھر پورے سو سال کے بعد ۱۸۵۷ء میں جاگے اور اب پورے سو سال کے بعد یہ کہتے ہوئے پائے جارہے ہیں کہ ۱۸۵۷ء کا ہنگامہ غدر نہیں بلکہ آزادی کی لڑائی تھی چلئے اب اتنی سمجھ بوجھ تو پیدا ہوئی۔ سو سال کے عرصہ میں ہمارا اتنا جاگ لینا بھی کچھ کم نہیں ہے اگر زندہ رہے تو اور جاگ لیں گے۔ زمانہ آخر کو غیر مغتنم جو ٹھہرا۔ بہرحال آج کے دن ۱۰ مئی ۱۹۵۷ء جب کہ ہم غداری کے لفظ کو آزادی کے لفظ سے بدل رہے ہیں میں مشرق اور مغرب کے اس ذہنی تصادم کا ایک خاکہ پیش کرنا چاہتا ہوں جو ۵۷ء سے پہلے تھا اور جو ۵۷ء کے بعد ایک بھونڈی صورت میں نمودار ہوا۔ ایک مختصر سے مضمون میں اس ساری ذہنی کشمکش کو سمیٹنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ بس ڈھارس صرف اتنی سی بات سے بندھتی ہے کہ ہمارے یہاں ذہنی تبدیلی کی رفتار بہت سست رہی ہے۔ بہت سے اس زمانہ کے مسائل آج بھی متنازعہ فیہ بنے ہوئے ہیں۔ اور یہ خصوصیت کچھ ہماری اپنی ہی نہیں ہے بلکہ مغربی ایشیا کے اور بھی چند ممالک کی ہے۔ قصہ یہ ہے کہ ہماری جس قسم کی ذہنی تعلیم و تربیت قرون وسطیٰ میں ہوئی تھی اس سے دور حاضر کے اس دماغ کا سخت تصادم رہا ہے جو یورپ کے نشاۃ ثانیہ کے جلو میں معقولات اور سائنس کی ترقی سے وجود میں آیا۔ اس میں شبہ نہیں کہ یورپ کے نشاۃ ثانیہ میں جس کی ابتدا، پندرھویں، سولہویں صدی

میں ہوئی دنیائے اسلام کی خدمات کو بھی دخل رہا ہے۔ لیکن اس موقع پر ہم اسے بہت جلد بھلا دیتے ہیں کہ جن مسلمان مفکرین کی خدمات کو دخل رہا ہے انھیں ہمارے علمائے کبار ملحد سمجھتے تھے اور چونکہ گزشتہ صدیوں میں ہماری ذہنی زندگی پر انھیں علما اور شیوخ کی تصانیف اور تعلیم کا غلبہ رہا، جنھوں نے ہمارے مسلمان مفکرین کو ملحد قرار دیا، یونانی ردیح تجسس کی تردید کی اور علوم طبعیہ کی ترقی کو مذہب کے حق میں سم قاتل قرار دیا۔ اس لئے عملاً ہم یورپ کے نہ صرف نشاۃ ثانیہ ہی سے کٹے رہے، بلکہ اس کے بعد رونما ہونے والی سائنس، معقولات اور صنعت و حرفت سے بھی۔ اور ان سے اس وقت دوچار ہوئے جب کہ یورپ کی سرمایہ داری نے لوٹ اور غارت گری کے جلو میں مشرق پر دھاوا کیا۔ نتیجہ ظاہر ہے سرمایادارانہ نظام کی لائی ہوئی برکتیں اس کی لوٹ اور غارت گری کے ساتھ کچھ اس طرح گھل مل گئیں کہ اچھے اور برے کی تمیز جاتی رہی۔ جنھیں آزادی عزیز تھی انھوں نے مغرب کے خلاف ایک ایسا منفی جذبہ پیدا کیا کہ مغرب کی ہر چیز کی مخالفت کی جانے لگی۔ آزادی کا جذبہ بے شک بڑا ہی قابل قدر ہے لیکن چونکہ آزادی ایک مثبت شئے بھی ہے نہ کہ صرف ایک منفی جذبہ، اس لئے اس رویے کی تنقید بھی ضروری تھی، جس کی رو سے مغرب کی ہر شئے حرام قرار دے دی گئی تھی۔ جس طرح آج مسلمانوں کی تلوار ایٹم بم کے مقابلے میں کند ہے اسی طرح درس نظامیہ کی کتابیں یورپ کی نئی تعلیم کے بالمقابل بے سود تھیں چنانچہ مغربی تعلیم اور مغربی علوم و فنون کی ترویج و اشاعت سے جو رد عمل کہ مسلمانوں کے اندر قرون وسطیٰ کی طرف لوٹنے یا اسے از سر نو زندہ کرنے کا پیدا ہوا وہ تمامتر ایک منفی جذبہ تھا اور آج بھی جہاں کہیں وہ جذبہ زندہ ہے، وہ کم مایہ اور ناقابل اعتنا ہے کیونکہ منفی جذبہ بہت جلد طاقت کے سامنے سرنگوں ہو جاتا ہے۔ یہاں جو چیز سمجھنے کی ہے وہ یہ ہے کہ ہم جو یورپ کے غلام ہوئے تو اس کا سبب یہ نہ تھا کہ ہم میں قرون اولا کا کیریکٹر نہ تھا اور ہم بے دین ہو گئے تھے۔ امریکہ جو ہمارے دین و ایمان کا محافظ ہے، وہ کب اپنے مذہب سے قریب تر ہے۔ بلکہ اس کا سبب یہ تھا کہ بھاپ اور بجلی کی ایک نئی طاقت جو یورپ کی صنعتی زندگی میں انقلاب لائی اس سے ہم محروم تھے۔ ہماری دستکاری باوجود اپنی نفاست اور ہنرمندی کے یورپ کی مشینی صنعت کا

مقابلہ نہیں کر سکی۔ ہم غلام کسی ملک اور قوم کے نہیں ہوئے بلکہ اس طاقت کے ہوئے جسے صنعتی انقلاب نے یورپ میں جنم دیا۔ اس صنعتی انقلاب نے ساری دنیا میں آزادی کی قوتوں کو بھی رہا کیا ہے ..... اب لوگوں کو یورپ کی ترقی کا راز معلوم ہو گیا ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ انسانی عمل کی آزادی قوانین فطرت کی متابعت میں ہے۔ قوانین فطرت کو جان کر ہی فطرت کو تابع کیا جا سکتا ہے صرف وہی لوگ اقوام کی ترقی کو معجزہ سے تعبیر کرتے ہیں، جو تاریخ کے اسباب وعلل جاننے سے قاصر ہوتے ہیں۔

جب ہم اس پس منظر میں انیسویں صدی کے اوائل کے مسلمانوں کی ذہنی زندگی پر نظر ڈالتے ہیں تو اس نتیجہ پر پہونچتے ہیں کہ کہنے کو تو وہ اس وقت بھی اپنے ہی کو اس زمین پر اللہ تعالیٰ کا خلیفہ تصور کرتے لیکن انھیں ارض کا طول و عرض بھی معلوم نہ تھا۔ سرسید کے ایسا روشن خیال آدمی جس نے ۱۸۶۳ء میں سائنس سوسائٹی کی بنیاد ڈالی وہ اس حد تک بطلیموس کے علم ہیئت میں غرق تھا کہ انھوں نے ۱۸۶۲ء کے ایسے زمانۂ قریب میں ایک " رسالہ در ابطال حرکت زمین " لکھنا اپنا فریضہ مذہبی تصور کیا۔ یہ واقعہ اس امر کی نشاندہی کرتا ہے کہ اس وقت کے ہندی مسلمان ذہنی اعتبار سے کوپرنیکس اور گلیلیوٗ کے دور میں داخل نہیں ہوئے تھے۔ اس میں شبہ نہیں کہ ۷۰ء میں یورپ کی واپسی کے بعد انھوں نے اپنے اس خیال کی تردید بھی کی اور ہماری سوسائٹی میں سائنس اور مذہب کی کشمکش کو پہلی دفعہ اس طرح حل کیا کہ قوانین فطرت کو عمل الٰہی قرار دیا۔ اور یہ دلیل پیش کرتے ہوئے کہ خدا کا قول اور فعل ایک دوسرے کے متضاد نہیں ہو سکتا ہے، قول الٰہی اور فعل الٰہی میں مطابقت ڈھونڈھنے کی تعلیم دی، اس طرح سائنس اور مذہب کی کشمکش کا مسئلہ حل کیا کہ سائنس اور مذہب کو ایک دوسرے سے ہم آہنگ کیا تاہم اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ رسالہ مذکورہ اس صدی کے مسلمانوں کی اس مخصوص ذہنیت کی غمازی کرتا ہے جو ہر اس سائنسی انکشاف اور تاریخی ریسرچ کو مداخلت فی الدین سے تعبیر کیا کرتا جو قرون وسطیٰ کے بندھے ٹکے نظریۂ حیات و کائنات کو چیلنج کرتا۔

اس تمہید کی ضرورت اس لئے پڑی کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت، اگر ایک طرف آزادی اور غلامی کی لڑائی تھی تو دوسری طرف مغرب اور مشرق کے دو مخالف ذہنوں کی بھی

لڑائی تھی۔ مغربی ذہن متحرک اور تغیر پسند تھا۔ مشرقی ذہن بندھے ٹکے نظریات کا حامل تھا۔ اور ذہنی تحرک کو بدعت سے تعبیر کرتا۔ ایسی صورت میں ہماری شکست اگر ایک طرف مزید سیاسی اور اقتصادی غلامی کا سبب بنی تو دوسری طرف اس نے بالواسطہ ہمارے معاشرے میں ذہنی لچک کے لئے راہ بھی ہموار کی۔ یہ حقیقت چنانچہ یہ ایک بڑا پر پیچ معاملہ رہا ہے کہ ہندوستان کی آزادی کی جدوجہد میں وہ لوگ زیادہ سرگرم رہے ہیں جو مغرب کے علوم وفنون کی بالکل ہی تردید کرتے اور وہ لوگ سیاسی سمجھوتے سے کام لیتے اور نرم رہتے جو مغربی خیالات کو قبول کر کے ایشیائی ذہن کو بدلنے کی کوشش کرتے۔ ایسی صورت میں آج جب کہ ہم ان مجاہدین کے سوگ میں اپنے جھنڈے سرنگوں کر رہے ہیں جو ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں شہید ہوئے تو ہمیں اس موقع پر ان مجاہدین کو بھی فراموش نہ کرنا چاہیئے، جنھوں نے اپنے کو مغرب دشمنی سے محفوظ رکھ کر اس ایشیائی ذہن کو بدلنے کی جدوجہد کی جو آگے بڑھنے کی بجائے یا تو اپنی جگہ پر قائم رہنا چاہتا تھا یا پھر پیچھے مڑکر دیکھ رہا تھا۔ اور مردہ پروری، ماضی پرستی اور تقلید کو جزو لاینفک بنائے ہوئے تھا۔ ذہنی تاریکی بھی اتنی ہی خطرناک ہوتی ہے جتنی کہ سیاسی یا اقتصادی غلامی کیونکہ ان میں سے ہر ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اب اس تمہید کے بعد مغربی علوم و فنون اور مغربی افکار کے تصادم اور باہمی اثر پذیری کے عمل میں آپ اپنے یہاں کی اس ذہنی، تمدنی اور ادبی زندگی کا منظر نامہ ملاحظہ کریں جو ۱۸۵۷ء سے پہلے تھا۔

ہندوستان کی تاریخ میں انگریز بحیثیت ایک سیاسی طاقت کے ۱۷۵۷ء کی جنگ پلاسی کے بعد ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اسی زمانہ سے انھوں نے ہندوستان کو فتح کرنا شروع کیا، اور اس تیز رفتاری کے ساتھ کہ ۱۸۱۸ء تک انھوں نے سارے ہندوستان کو بجز پنجاب اور سندھ فتح کر لیا۔ ہندستان کی اس سرنگونی ہی کا زمانہ انگلستان کے صنعتی انقلاب کا زمانہ تھا۔ اسی پچاس ساٹھ سال کے زمانے میں وہاں وہ ساری مشینیں ایجاد ہوئیں جن سے وہاں کی صنعت میں ایک ایسا انقلاب آیا جس نے ہندوستان کو صنعتی دوڑ میں بہت پیچھے چھوڑ دیا۔ ۱۷۶۰ء میں فلائنگ شٹل ایجاد ہوئی۔ ۱۷۶۴ء میں اسپننگ جنی ۱۷۶۸ء میں دخانی انجن، ۱۷۷۹ء میں دھاگہ بٹنے کی مشینیں جسے میول کہتے ہیں اور ۱۷۸۵ء میں پاور لوم۔ ان ساری ایجادات کا براہ راست ان کی معاشیات پر یہ اثر پڑا کہ

وہاں کی اقتصادیات تاجرانہ سرمایہ داری سے جس کی نمائندگی ایسٹ انڈیا کمپنی کرتی تھی صنعتی سرمایہ داری کی طرف مڑ گئی۔ جس کی نمائندگی وہاں کے مل مالکان کرنے لگے۔ چنانچہ یہ انھیں دونوں کی باہمی کشمکش کا نتیجہ تھا کہ وارن ہیسٹنگز پر، چیت سنگھ اور بیگمات فیض آباد سے زبردستی دولت لوٹنے کے الزام میں مقدمہ چلایا گیا اور یہ تنازعہ اس قدر آگے بڑھا کہ بالآخر وہاں کے صنعتی سرمایہ داروں نے اپنے اثر ورسوخ سے حکومت کو اس امر پر مجبور کیا کہ وہ ہندوستان کی تجارت پر کمپنی کی اجارہ داری کو منسوخ کردے۔ اس اجارہ داری کی منسوخی کا یہ عمل ۱۸۱۳ء میں وجود میں آیا۔ اس وقت سے ہندوستان کا بازار انگلستان کے تمام سرمایہ داروں کی آزادانہ طبع آزمائی کے لئے کھل گیا ورنہ اس وقت سے پہلے ہندوستان ایسٹ انڈیا کمپنی کے گماشتوں کے ذریعے سوتی اور ریشمی کپڑے یورپ کے ملکوں کے لئے برآمد کیا کرتا تھا۔ اب اس برآمد میں کمی ہونے لگی اور اس کی جگہ لنکا شائر کے سوتی کپڑوں کی درآمد نے لے لی اور اس طریق کار کو چنگی محصول اور ٹیرف کی مراعات کے ذریعے انگریزوں نے اس قدر تیز کر دیا کہ ۱۸۵۰ء تک ہندوستان کی شہری صنعت وحرفت کا خاتمہ ہو گیا۔ پرسیول اسپیر لکھتا ہے کہ:۔

> "ہندوستان میں لنکا شائر کے سامان کی بے روک ٹوک درآمد نے ہندوستان کے سوتی کپڑوں کی مرفہ الحال صنعت کا خاتمہ کر دیا۔ ۱۸۵۰ء کے بعد تو صرف دیہاتوں میں موٹے جھوٹے کپڑوں کی صنعت رہ گئی تھی۔ شہر کے تمام بنکار دیہاتوں میں چلے گئے جس سے ہندوستان کی ہنر مندی اور صنعت دونوں ہی ختم ہو گئیں۔ ہندوستان کی اقتصادیات ایک بالکل ہی نوآبادیاتی ملک کی ہو گئی جس کا کام صرف یہ رہ گیا کہ وہ انگلستان کو کچا مال برآمد کیا کرے اور وہاں کی مصنوعات کو اپنے یہاں فروخت کرتا رہے۔"

اس کے یہ معنی ہوئے کہ انیسویں صدی کے نصف اول میں پورا ہندوستان نہ صرف سیاسی اعتبار سے انگریزوں کا غلام ہو گیا بلکہ اقتصادی اعتبار سے بھی۔ اب اس کے بعد ہندوستانی ذہن کو مفتوح کرنے کی جو مہم باقی رہ گئی تھی اس کی روداد سنئے۔ ایسٹ انڈیا کمپنی، بنگال، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی پر قابض ہونے کے بعد بھی

تاجرانہ نقطۂ نظر ہی اختیار کئے رہی ۔چنانچہ وہ بنگال، بہار اور اڑیسہ کے محصولات کا ایک تہائی حصہ نقدی براہ راست ولایت بھیج دیا کرتی۔ صنعتی سرمایہ داروں نے کمپنی کی اس نفع خوری میں بھی اڑنگا لگایا۔ ۱۸۱۳ء کے چارٹر کی رو سے کمپنی کو اس بات پر مجبور کیا گیا کہ وہ ہندوستان کے باشندوں کی تعلیم پر دس ہزار پونڈ سالانہ صرف کرے اور جب ۱۸۳۳ء میں اس چارٹر کی تجدید ہوئی تو کمپنی کو مزید اس بات پر مجبور کیا گیا کہ وہ ہندوستانیوں کو اعلیٰ سول سروس پر بھی مامور کرے ۔ انگلستان نے یکایک جو ہندوستان کے معاملات میں یہ دلچسپی لینی شروع کی تو اس کا سبب یہ تھا کہ وہاں کے صنعتی سرمایہ دار، کمپنی کی تاجرانہ لوٹ وغارت کو ختم کرکے اپنا نوآبادیاتی استحصال کا نظام شروع کرنا چاہتے تھے ۔اور اس کام کے لئے ہندوستانی معاشرت میں زمیندارانہ طبقے کے ساتھ ساتھ ایک ایسا پڑھا لکھا متوسط طبقہ بھی پیدا کرنا چاہتے تھے جو بہ یک وقت ان کی دو خدمتیں انجام دے سکے ۔ایک خدمت تو یہ تھی کہ وہ انتظامی امور میں ان کا ہاتھ بٹائے ۔دوسری خدمت یہ تھی کہ وہ ان کے تہذیبی مشن کی تاویل ہندوستانی عوام سے کرسکے ۔انگلستان میں صنعتی سرمایہ داروں کا یہ طبقہ برسراقتدار اس وقت آتا ہے جب کہ وہاں ۱۸۳۰ء میں ریفارم بل پاس ہوتا ہے اور وہاں کی حکومت میں متوسط طبقے کی نمائندگی شروع ہوتی ہے ۔چنانچہ ہندوستان میں جتنے بھی سماجی اصلاحات' قوانین کے ذریعے نافذ کئے گئے ہیں وہ سب کے سب اسی زمانہ کے بعد کئے گئے ہیں ۔ انھیں قوانین میں ۱۸۳۵ء کا وہ قانون بھی تھا جس کی رو سے ہندوستان میں مغربی تعلیم انگریزی زبان کے ذریعہ نافذ کی گئی ۔اور انگریزی زبان کو فارسی زبان کی جگہ مرکزی حکومت اور عدالت عالیہ کی سرکاری زبان قرار دیا گیا۔ہندوستانی ذہن کو فتح کرنے کی کوشش اسی وقت سے شروع ہوتی ہے اور اگر کسی کو اس میں شبہ ہے تو وہ لارڈ میکالے کے ان الفاظ کو غور سے پڑھے:۔ "ایک ایسا طبقہ پیدا کرنا ہے جو رنگ و خون میں ہندوستانی ہو لیکن مذاق، رائے، اخلاق اور ذہن میں انگریزی ہو۔" یہ تبدیلی ہندوستان کے لئے اتنی ہی متشدد اور غیر متوقع تھی جتنی کہ وہ تبدیلی جو انگریزوں کی موجودگی سے یہاں کی معاشیات میں آئی تھی ۔ہندوستان کی تاریخ میں انگلستان کے صنعتی سرمایہ داروں کا یہ تاریخی رول دوگانہ پہلوؤں کا حامل تھا۔ہندوستانی اقتصادیات کے نقطہ نظر سے ان کا یہ

عمل تخریبی تھا۔ اس نے ہندوستان کی مرفہ الحال صنعت کا خاتمہ کر کے اس کی اقتصادیات کو خالصتاً زرعی اقتصادیات میں تبدیل کر دیا۔ اس سے ہندوستان کی معیشت کو سخت نقصان پہونچا اور اس کی ترقی کی رفتار رک گئی۔ لیکن چونکہ ہندوستان کی معاشرت بنیادی حیثیت سے جاگیردارانہ تھی جہاں اس کی صنعت و حرفت نے سائنسی ایجادات سے محروم رہنے کے باعث اتنی ترقی نہیں کی تھی کہ وہ اس کی معاشیات پر غالب آجاتی۔ اس لئے ہندوستان، ذہنی اعتبار سے ایک پسماندہ ملک بھی تھا۔ چنانچہ جب انگلستان کے صنعتی سرمایہ داروں نے ہندوستان میں مغربی تعلیم رائج کی تو انھوں نے ہندوستان کی ذہنی فضا کو ترقی کی طرف اکسایا بھی۔ اس رجحان کو مزید تقویت، دخانی جہاز، ریل گاڑی، ٹیلی گراف اور اس قسم کی دوسری چیزوں سے ہندوستان کو متعارف کرانے سے بھی پہونچی۔ یہی ان کا ترقی پسندانہ رول تھا۔ خواہ وہ شعوری ہو یا غیر شعوری نہ کہ ہندوستان کے شہروں کی اس صنعت و حرفت کو تباہ و برباد کرنے کا جو صنعتی انقلاب سے قبل کے زمانے میں انگلستان کی صنعت و حرفت سے زیادہ ترقی یافتہ تھی۔ اور اس سلسلے میں مختلف سندیں انگریز مورخین کی پیش کی جاسکتی ہیں چنانچہ ہندوستان میں مغربی تعلیم کی مخالفت زیادہ تر اس وجہ سے ہوئی کہ ہندوستان میں انگریزوں نے اس کی کوئی ویسی صنعتی بنیاد پیدا نہ کی جیسی کہ انگلستان میں تھی اور اس کی ایک نیم پختہ بنیاد جو انگریزی راج سے پہلے ہندوستان کی شہری صنعت و حرفت میں موجود تھی اسے انگلستان کے صنعتی سرمایہ داروں نے خود اپنے ہاتھوں تباہ و برباد کیا۔ بہر حال مغربی کلچر اور مغربی ذہن کا چیلنج اسی انگریزی تعلیم کی ترویج اور سائنٹفک ایجادات کی نمائش سے شروع ہوتا ہے۔

اس میں شبہ نہیں کہ ایسٹ انڈیا کمپنی ہندوستان کی تعلیم میں ۱۸۱۳ء کے چارٹر سے پہلے بھی کچھ نہ کچھ دلچسپی لیتی تھی۔ "کلکتہ مدرسہ" اور بنارس کے "سنسکرت کالج" میں بھی عربی اور فارسی کی تعلیم دی جاتی تھی اور بہت سے انگریز مستشرقین، ہندوستان کی قدیم تاریخ، سنسکرت اور عربی و فارسی کے مطالعے اور دیسی زبانوں کی ترویج میں بھی حصہ لے رہے تھے۔ لیکن کمپنی کی اس تعلیم کا مقصد کچھ اور تھا۔ اس کی وضاحت راجہ رام موہن رائے کے الفاظ میں سنئے وہ اپنے یب خط میں لارڈ ایمہرسٹ کو لکھتے

ہیں:۔

"اگر انگلستان کی قوم کو تاریکی میں رکھنا مقصود ہوتا تو اسکا موقع نہ دیا جاتا کہ بیکن کا فلسفہ قرون وسطیٰ کے علوم کی تدریس کی جگہ لے سکے۔ جس کا مقصد جہل کو صرف برقرار رکھنا تھا۔ اسی طرح سنسکرت کی تعلیم کا مقصد اس سے زیادہ نہیں ہے کہ ہندوستانیوں کی جہالت کو برقرار رکھا جائے۔ مگر چونکہ حکومت کا یہ منشاء نہیں ہے۔ اس لئے مجھے امید ہے کہ حکومت اس سے زیادہ لبرل اور روشن خیال نظام تعلیم رائج کرے گی۔"

لیکن ۱۸۱۳ء کے چارٹر کے بعد کمپنی اس پر مجبور ہو گئی تھی کہ وہ ہندوستان میں کوئی نہ کوئی جدید طرز کا کالج کھولے۔ چنانچہ اس نے کلکتے میں ہندو کالج کھولا (۱۸۱۶ء) اور دلی میں ایک پرانے طرز کے مدرسے کو دہلی کالج (۱۸۲۹ء) میں مبدل کر دیا۔

ان دونوں کالجوں میں تعلیم مغربی علوم و فنون کی بھی ہندوستانی زبانوں ہی کے ذریعے دی جاتی۔ صرف دلی کالج میں اس کا تجربہ کیا گیا تھا کہ سائنس کی تعلیم کو انگریزی زبان کے ذریعے بھی حاصل کرنے کا اختیار دیا گیا تھا۔ بہر حال جہاں تک شمالی ہند کے مسلمانوں کا تعلق ہے وہ اس وقت تک نہ تو انگریزی پڑھتے تھے اور نہ سائنس۔ لیکن ان دونوں سے متاثر ضرور ہو چلے تھے۔ چنانچہ سی ایف انڈریوز مولوی ذکاء اللہ کی سوانح حیات میں لکھتے ہیں کہ دہلی کالج میں سائنس کی تعلیم دیئے جانے کا یہ اثر ہوا کہ سائنس کے تجربات کا ذکر دہلی کے اکثر گھرانوں میں کیا جانے لگا۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالا جا سکتا ہے کہ مسلمانوں نے مغربی تعلیم کو قبول کر لیا تھا۔ ہر نئی چیز کا چرچا تو ہوتا ہی ہے اسی طرح مغربی علوم و فنون کا بھی چرچا ہو رہا تھا۔ اس سے یہ بات بھی ثابت نہیں ہوتی ہے کہ مسلمانوں کے درمیان اس کی پذیرائی بھی تھی۔ سائنس اور معقولات کی تعلیم سے مسلمانوں کے ذہن کا لگاؤ تھا۔ اور وہ آج بھی بعض حلقوں میں موجود ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اگر اس تعلیم کو ان کے ذہنی سانچے میں ڈھال لیا جاتا اور اسے مسیحی مذہب اور اخلاق کی تبلیغ کا پردہ نہ بنایا جاتا تو شاید اس کی اتنی مخالفت نہ ہوتی جتنی کہ ہوئی۔ لیکن اب ان مفروضات سے کیا فائدہ ہمیں تو دیکھنا یہ ہے کہ ۱۸۳۵ء کے نظام

تعلیم کے ہمراہ جو مغربی علوم وفنون اور ایک پروٹسٹنٹ مسیحیت کا چیلنج آیا۔ اس کا جواب مسلمانوں کے ذہن نے کیونکر دیا۔ ۱۸۳۵ء سے پہلے تعلیمی امور میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی جو پالیسی تھی اس کی وضاحت ہم اشارتاً کر چکے ہیں ۔یہاں صرف ایک چیز کے اظہار کی ضرورت محسوس ہوتی ہے ۔چونکہ کمپنی ۱۸۳۵ء کے چارٹر سے پہلے امور حکمرانی میں تاجرانہ ذہنیت کی حامل تھی ۔اس لئے وہ اس وقت تک "مداخلت فی الدین" کے جرم کی مرتکب نہ ہوئی تھی وہ امور دین میں عدم مداخلت کے اصول پر سختی سے کاربند تھی اس نے نہ صرف اپنے مدرسوں اور کالجوں کو بائبل کی تعلیم سے آزاد رکھا بلکہ پروٹسٹنٹ چرچ کا داخلہ بھی اپنی مملکت میں ممنوع قرار دیا تھا۔ صرف کیتھولک چرچ کو اس بات کی اجازت تھی کہ وہ تبلیغی کام "لااکراہ فی الدین" کے اصول پر کاربند ہو کر کرے ۔ لیکن ۱۸۳۵ء کے بعد جب کہ لارڈ ولیم بنٹنگ کی گورنری کا زمانہ آیا تو کمپنی کا رویہ بدل گیا بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ انگلستان کے صنعتی سرمایہ داروں نے کمپنی کے رویے کو بدل دیا۔ تاجرانہ رویے کی جگہ حاکمانہ رویے نے لے لی چنانچہ جب لارڈ ولیم بنٹنگ اور لارڈ مکالے ہندوستان کی تعلیمی پالیسی کے مباحثے میں انگریز مستشرقین کو شکست دے کر اپنی پالیسی پر کاربند ہوئے تو انھوں نے ہندوستان کے مذہب اور کلچر کے احترام کو بالائے طاق رکھ دیا، انھوں نے ہندوستانیوں کو کفار اور ان کے مذہبی ادب کو خرافات سے تعبیر کیا اور انگریزی زبان اور ادب کی حمایت میں اس قدر رطب اللسان ہوئے کہ صرف اسی کو دنیا کی تمام روشن خیالیوں کی کنجی قرار دیا۔ ہمیں یہاں ان کے اس دعوے کی تردید مقصود نہیں ہے بتانا یہ ہے کہ ہندوستان میں مغربی نظام تعلیم انگریزی زبان کی حاکمیت کے ساتھ ساتھ ایک ہی سال میں نافذ کیا گیا اس احساس برتری کے ساتھ کہ ہندوستانیوں کے ایسی ایک غیر مہذب قوم کو شائستہ بنانا ہے اور اس میں اس قدر شدت سے کام لیا گیا کہ ایسے سارے اداروں کی امداد بند کر دی گئی جہاں مشرقی تعلیم دیجاتی تھی اور اس مقصد کے لئے انھوں نے اپنے ملک کی دورائج الوقت تحریکوں کو ہندوستان میں درآمد کیا۔ ایک جرمی بنتھم کی معقولیت اور افادیت پرستی ۔اور دوسری ایوان جیلیکل چرچ کی مسیحیت ۔ یہ دونوں تحریکیں اس وقت انگلستان میں ۱۸۳۰ء کے ریفارم بل کے بعد بڑی قوت پکڑ رہی تھیں ۔یوں تو یہ

دونوں تحریکیں ایک دوسرے کی ضد تھیں ۔ کیونکہ افادیت پرستی کا فلسفہ مادی تھا اور ایوان جیلزم کی بنیاد تمام تر روحانیت پر تھی ۔ لیکن چونکہ انگلستان میں سماجی اصلاحات کے قوانین نافذ کرانے میں دونوں ہی ایک دوسرے کی ہمدم و دمساز تھیں ۔ اس لئے ہندوستان کو مہذب اور شائستہ بنانے میں بھی ان دونوں تحریکوں کا تعاون برقرار رہا۔ خواہ ان کے نظریات ایک دوسرے سے کتنے ہی مختلف کیوں نہ رہے ہوں ۔ لیکن یہاں اس بات کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ ہندوستان پر بھرپور حملہ ایوان جیلزم کا ہوا نہ کہ افادیت پرستی کا ۔ اس کا سبب یہ تھا کہ انگلستان ایک بڑا ہی قدامت پرست اور مذہبی ملک تھا ۔ وہ بنتھم کی افادیت پرستی کو بنیادی اعتبار سے ایک یورپین تحریک تصور کرتا اور ایوان جیلزم کو خالصتاً انگلیسی ۔ اس لئے جیسی مقبولیت کہ ایوان جیلزم کو انگلستان میں حاصل ہوئی ویسی بنتھم اور جیمس مل کی افادیت کو حاصل نہ ہوئی ۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ ہندوستانی ذہن پر بنتھم اور جیمس مل کی افادیت پرستی کا اثر نہیں پڑا ہاں یہ ضرور ہے کہ یہ اثر کالج کے گریجویٹوں تک محدود تھا جن میں اکثریت ہندوؤں کی تھی نہ کہ مسلمانوں کی ۔ مسلمان گریجویٹ تو ۱۸۵۷ء سے پہلے شاذ و نادر ہی رہے ہوں گے ۔ مجھے ان میں سے اب تک کسی کا نام نہیں ملا ہے ۔ ورنہ اس مغربی تعلیم کی طرف عام مسلمانوں کا رویہ وہی تھا جو ڈپٹی نذیر احمد کے والد کا تھا انھوں نے نذیر احمد کو دہلی کالج میں انگریزی زبان سیکھنے اور سائنس کی تعلیم حاصل کرنے سے منع کر رکھا تھا ۔

لیکن مسلمانوں کا سائنس اور انگریزی تعلیم سے بچنا اور اس کے جراثیم سے محفوظ رہنا دو مختلف چیزیں تھیں ۔ ہندی مسلمانوں کے درمیان معقولین کا وہ طبقہ جو فلسفہ وحدت الوجود کا قائل تھا اور جس کی تمام تر جدوجہد ملاؤں کے کٹرپن کے خلاف ایک لبرل اور انسان دوست فلسفہ حیات کی ترویج میں صرف ہوئی تھی وہ انگریزوں کی لائی ہوئی روشن خیالی کا مخالف نہ تھا ۔ ان میں سے بعض نے اس کا خیر مقدم بھی کیا ۔ مرزا غالب جن کے انگریز احباب اور انگریز مربیوں کی ایک لمبی چوڑی فہرست ہے ، انھیں میں سے ایک تھے ۔ انھوں نے اپنے کلکتے کے قیام میں (۱۸۲۹ء) ایجادات نو بہ نو کی ایک ایسی نمائش اور اپنے گرد ذہنی انقلاب کی ایک ایسی فضا پائی کہ اس سے

متاثر ہوئے بغیر وہ نہ رہ سکے ۔ چنانچہ وہ اپنی ایک غزل میں جو اسی دور کی یادگار ہے انگریزوں کے لائے ہوئے ذہنی انقلاب کا استقبال ان الفاظ میں کرتے ہیں

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند
شمع کشتند و ز خورشید نشانم دادند
رخ کشودند و لب ہرزہ سرانم بستند
دل ربودند و دو چشم نگرانم دادند
گہر از رایتِ شاہان عجم بر چیدند
بعوض ، خامۂ گنجینہ فشانم دادند
افسر از تارکِ ترکانِ پشنگی بردند
بہ سخن ناصیۂ فرِّ کیانم دادند
گوہر از تاج گسستند و بدانش بستند
ہر چہ بردند بہ پیدا بہ نہانم دادند

ان کے اس نقطۂ نظر کی مزید وضاحت ان کی اس منظوم تقریظ سے بھی ہوتی ہے جسے انھوں نے سرسید احمد خاں کی استدعا پر آئین اکبری کے تصحیح شدہ ایڈیشن کے لئے لکھا تھا اور جسے سرسید نے ان کے خیالات سے اختلاف رکھنے کے باعث اس تقریظ کو آئین اکبری کے ساتھ شائع نہیں کیا۔ اب وہ تقریظ کلیات غالب میں ملتی ہے اسکے چند اشعار ملاحظہ ہوں

صاحبان انگلستاں را نگر
شیوہ و انداز اینہاں را نگر
داد و دانش را بہم پیوستہ اند
(قانون کی حکومت اور تعلیم)
ہند را صد گونہ آئیں بستہ اند
آتشے کز سنگ بیروں آورند
ایں ہنر منداں ز خس چوں آورند
(دیا سلائی)

تاچہ افسوں خواندہ اند ایناں بر آب
دود کشتی را ہمی رانند در آب
(دخانی کشتی)

نغمہ ہا بے زخمہ از ساز آورند
حرف چوں طائر بہ پرواز آورند
(گراموفون اور ٹیلیگراف)

می زند آتش بہ باد اندر ہمی
می درخشد باد چوں اخگر ہمی
(گیس کی روشنی)

لیکن غالب کا یہ نقطہ نظر عام مسلمانوں کا نہیں تھا۔ غالب نے تصویر کے صرف ایک رخ کو دیکھا۔ سائنسی ایجادات، مطلق العنان بادشاہوں کی حکومت کی بجائے قانون کی حکومت اور مغربی تعلیم جو خامۂ گنجینۂ فشاں کا ذریعہ تھی۔ اس کا دوسرا رخ جو اقتصادی استحصال کا تھا اس کو انھوں نے یا تو نظر انداز کیا یا پھر اس کی توجیہ اس طرح پیش کی۔

ہرچہ بردند بہ پیدا بہ نہاں تم دادند

یعنی، ہماری دولت لے کر ہمیں ایک ذہنی انقلاب سے روشناس کرایا۔ لیکن عوام جو غالب کی طرح نہ تو دولت انگلیسیہ کے وظیفہ خوار تھے اور نہ ان کے اتنے تعلیم یافتہ، وہ غالب کے اس نظریئے سے کیونکر متفق ہوتے، بالخصوص ایک ایسے زمانے میں جب کہ شہری صنعت کے ٹوٹنے کے باعث ہنر پیشہ لوگوں کی جماعت دیہاتوں کی طرف گامزن تھی، اور صوفیوں کے سلسلوں سے آزاد ہو کر باغی مولویوں کی وہابیت سے متاثر ہو رہی تھی، جس میں لبرلزم کی بجائے کٹرپن تھا۔ ہندوستان کی یہ نئی کولونیل معاشیات جو تمام تر زرعی بنتی جا رہی تھی، نہ صرف صوفیاء کی آزاد خیالی کی روایات کی بیخ کنی کر رہی تھی بلکہ مولویانہ کٹرپن کے احیاء میں بھی مددگار تھی۔ انگلیسی سرمایہ داری کی روشن خیالی کا یہ ایک عجیب پرتضاد کارنامہ تھا کہ اس کے حکمراں صنعتی انقلاب کی پروردہ مغربی تعلیم کا پودہ ایک ایسی سرزمین میں لگا رہے تھے جہاں سے وہ

صنعت و حرفت کو ختم بھی کئے جا رہے تھے چنانچہ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ بنتھم اور مل کی روشن خیالی اور معقولیت تو سمٹ سمٹا کر ایک محدود طبقے میں رہ گئی، اور ایوان جیلزم جو بنتھم اور مل کی معقولیت سے یکسر خالی تھی۔ مغربی تعلیم کا نمائندہ مظہر بن کر عوام کے سامنے آئی۔ مشن اسکولوں میں جن کا جال سارے ہندوستان میں بچھا ہوا تھا، لڑکوں کو عقائد اور اخلاق میں مسیحی بنایا جانے لگا۔" امتحان مذہبی کتابوں میں لیا جاتا تھا اور طالب علموں سے جو لڑکے کم عمر ہوتے پوچھا جاتا کہ تمہارا خدا کون ہے، تمہارا نجات دلانے والا کون، اور وہ عیسائی مذہب کے موافق جواب دیتے۔" (" اسباب بغاوت ہند " سرسید) مکالے نے تو صرف یہی کہا تھا کہ " ہندوستانیوں کا ایک ایسا طبقہ پیدا کرنا ہے۔ جو خیالات، آرا اور اخلاق میں انگریزی ہو۔" لیکن اس کی تاویل ایوان جیلزم کے بڑھتے ہوئے اثرات کے تحت اس طرح کی جانے لگی کہ انگریزی داں طبقہ مسیحی عقائد اور اخلاق کا حامل ہو، چنانچہ جب مشنریوں کا یہ حملہ اسکولوں کے اندر اور باہر، میلے، ٹھیلے، بازار، گاؤں، دیہات، دونوں طرف سے ہوا تو مغربی تعلیم کا چیلنج مسیحیت اور اسلام کے چیلنج میں تبدیل ہو گیا۔ یہاں میں نے ہندو دھرم کا نام اس لئے نہیں لیا کہ اس زمانے میں مشنریوں کی یہ فکر زیادہ تر مولویوں ہی سے رہی ہے۔ شاید اس لئے کہ ہندو دھرم راجہ رام موہن رائے کے اصلاحی خیالات کے زیر اثر....... نیم مسیحی ہو چکا تھا۔ یا پھر اس لئے کہ مسیحی مذہب اور اسلام کی جنگ بڑی دیرینہ تھی اور جس اقتدار کے تحت کسی زمانے میں مسلمانوں نے مسیحی مذہب پر حملہ کیا تھا اس کا جواب اسی اقتدار کے ساتھ اب مسیحی دنیا مسلمانوں کو دے رہی تھی۔ جیسا کہ سر ولیم میور نے اپنی کتاب " محمڈن کنٹرووَرسی " میں لکھا ہے۔ یا پھر یہ سبب ہو جس کی طرف وہ اشارہ کرتا ہے کہ چونکہ مغربی تعلیم کی وجہ سے پڑھے لکھے ہندوؤں کے درمیان لادینی اور دہریت کا ایک عام رجحان پیدا ہو چلا تھا اس لئے مشنریوں کو یہ خطرہ محسوس ہوا کہ اگر ان روشن خیال ہندوؤں کو اسلامی خیالات کے اثرات سے نہ بچایا گیا تو عین ممکن ہے کہ ایک مشترکہ ذہن و مزاج رکھنے کے باعث کہیں وہ مسلمان نہ ہو جائیں۔ بہرحال کوئی بھی سبب رہا ہو مشنریوں نے 50-1840ء کے درمیان متعدد کتابیں مسیحیت اور اسلام کے موازنے میں لکھیں اور اسقدر جارحانہ حملوں سے کام لیا کہ اچھا خاصا ایک مخاصمانہ

مناظرہ ٹھن گیا۔ پریس کی آزادی تو تھی ہی دونوں طرف سے متعدد کتابیں لکھی گئیں اور پبلک پلیٹ فارم پر باقاعدہ مناظرے منعقد کرائے گئے۔

یہ مناظراتی ادب جس کا بیشتر حصہ اردو زبان میں ہے اور جس کا خلاصہ ولیم میور نے اپنی کتاب "محمڈن کنٹرورسی" میں نہایت محنت سے پیش کیا ہے۔ اردو نثر کے ارتقا میں ایک مخصوص اہمیت کا حامل ہے۔ بڑے افسوس کی بات ہے کہ ہمارے ادب کے مورخین نے اس کی طرف بالکل توجہ نہیں دی ہے۔ لیکن یہاں ہم اسکی اہمیت سے بحث نہیں کریں گے۔ یہاں تو صرف دونوں جماعتوں کے طرز تنقید ہی سے بحث ہوگی ایوان جیلزم مسیحی مذہب کی کوئی دقیانوسی تحریک نہ تھی۔ وہ اپنے زمانے کی ایک بہت بڑی باغی جماعت تھی۔ اول تو وہ بجز بائبل کسی اور کتاب کو سند نہ مانتی۔ ثانیاً یہ کہ وہ رسوم ظاہری کی بالکل ہی مخالف تھی اور زہد و اتقا میں انسان کی نیت کو بڑا دخل دیتی۔ چنانچہ جب اس کے مشنریوں نے بالخصوص پفنڈر نے جس کی مسیحی مذہب پر متعدد کتابیں ہیں، اسلام اور مسیحیت کا موازنہ کرنا شروع کیا تو اس نے اسلام پر تنقید کرتے وقت تاریخی تنقیدی شعور سے خاص طور سے کام لیا۔ اس میں شبہ نہیں کہ ہمارے مولویوں نے "صولت الضیغم" کی ایسی دندان شکن کتاب لکھی، لیکن جب آنحضرت صلعم کی حیات سے متعلق کتابوں کے جواب لکھنے کا وقت آیا تو کوئی ایسی کتاب نہیں لکھی گئی جو انگریزی بائیگرافی کے معیار پر پوری اترتی۔ لے دے کے ایک آدھ کتابیں اردو میں تھیں۔ جن میں سے میور نے غلام احمد شہید کی کتاب "مولود شریف" کو اپنی تنقید کا خاص طور سے نشانہ بنایا کیونکہ ہمارے یہاں آنحضرت صلعم کی حیات طیبہ سے وابستہ بے شمار معجزات کا ذکر کیا جاتا...... بہر حال میں نے اس چیز کا ذکر اس لئے کیا کہ اگر ہم بے تعصبی کو راہ دیں تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ کم از کم اس زمانے تک ہندی مسلمانوں میں تاریخی تنقید کے شعور کی بڑی کمی تھی۔ وہ کمی صوفیائے کرام اور شعراء کی سوانح عمریوں میں خاص طور سے محسوس کی جاسکتی ہے۔ چنانچہ حالی "یادگار غالب" کے مقدمے میں غالب کی کمزوریوں کو پیش نہ کرنے کا جواز مسلمانوں کے اس رجحان کو ٹھہراتے ہیں کہ وہ اپنے ہیرو کی کمزوریوں کو سننے کے لئے آمادہ نہیں ہیں۔ بہر حال وہی حالی جنھوں نے غالب کی کمزوریوں کو بیان کرنے سے حذر کیا، ۱۸۵۷ء کی ذہنی شکست کا

اعتراف اپنے اشعار میں کس قدر کمل کر کیا ہے

ہوئی وہ بزم خیالی برہم
تھا طلسمات کا گویا عالم
جس کو سمجھے تھے غلط ہم دریا
ایک ناچیز سا تھا وہ قطرا
تھا کیا جس کو یقین چشمۂ آب
وہ نمائش تھی حقیقت میں سراب
نکلے سب ہیچ خیالات اپنے
ٹھہرے سب پوچ کمالات اپنے
ہنر اغیار میں پائے اکثر
عیب اپنے نظر آئے اکثر
دفتر علم کو ابتر پایا
علم کو جہل سے بدتر پایا

قصہ مختصر یہ کہ یہ جنگ جو ۱۸۵۷ء میں شمالی مغربی صوبے اودھ اور گوالیار کے علاقے میں خاص طور سے لڑی گئی اور جس کا جھٹکا سارے ہندوستان میں محسوس ہوا، ایک ایسی آزادی کی جنگ تھی جس میں پرانا انسان ایک نئے انسان سے بھی نبرد آزما تھا اس میں شبہ نہیں کہ وہ نیا انسان جو بحر و بر، برق و باد پر حکومت کر رہا تھا۔ تمام تر خیر کی قوتوں کا مظہر نہ تھا قرون وسطیٰ کی تاریکی سے نکلنے، قوائے فطرت کو قابو میں لانے اور مطلق العنان بادشاہت کو مٹا کر قوانین کی حکومت نافذ کرانے میں وہ یقیناً خیر کی قوتوں کا مظہر تھا۔ لیکن اپنے سرمایہ دارانہ استحصال کو بڑھانے اور پھیلانے، ایشیائی ممالک کو محکوم بنانے اور حکومت کی پشت پناہی میں مسیحی عقائد کو جبریہ پھیلانے میں وہ ایک شیطانی قوت کا بھی مظہر تھا۔ اس کی اس شیطنت کے رد عمل کا ابھرنا لازمی تھا۔ اور ہم نے اس کا مقابلہ کیا۔ لیکن کس قدر پوچ ذہن و دماغ اور کس قدر بوسیدہ قبائے روحانیت کے ساتھ جو نہ صرف پہلے ہی سے شیخ و برہمن کی جنگ میں چاک چاک ہو چکی تھی بلکہ مجاہدین اسلام کی تازہ کوششوں سے اور بھی زیادہ بوسیدہ ہو چلی تھی۔ ہم جن

احیائی میلانات کو اس کی بخیہ گری سمجھتے تھے، وہی اس کے دھاگوں کو اور بھی بکھیر رہی تھی۔ اور وہ روحانیت جسے کبھی ہم نے اپنے نفس کی نفی میں پروان چڑھایا تھا اب ہماری نفس پر اتنی بری طرح پلٹے کھا رہی تھی کہ اس لڑائی میں اس کی رہی سہی قوت نے بھی دم توڑ دیا تھا۔ مرزا" شہ لکھتے ہیں کہ " دلی دو دفعہ لٹی۔ ایک دفعہ کالوں نے لوٹا، دوسری دفعہ گوروں نے"۔ مولانا فضل حق خیر آبادی لکھتے ہیں کہ " دلی میں آزادی کی جنگ طوائفوں کے جلوس میں لڑی گئی" لیکن اس سے ہماری آزادی کی جدوجہد کی اہمیت نہیں گھٹتی ہے۔ وہ جدوجہد صرف سیاسی ہی نہیں بلکہ ذہنی دونوں ہی تھی لیکن یہ ضرور کہا جائے گا کہ ہماری اس دن کی شکست میں پرانے ذہن کے آدمی نے دم توڑ دیا۔ اور نئے ذہن کا آدمی اس وقت تک پیدا نہیں ہوا جب تک کہ ہم نے مغرب کے ذہن کو مستعار نہیں لیا یا اسے اپنایا نہیں اور کیا عجب جو وہ ابھی تک رحم مادر ہی میں ہو۔

۱۸۵۷ء کے بعد کی کلچرل تاریخ اسی ذہنی تبدیلی کی تاریخ ہے۔ بغاوت کے فوری بعد کے ماحول میں سرسید کی کوشش مسلمانوں اور انگریزوں کے درمیان سیاسی کشمکش سے مذہبی عنصر دور کرنے کی تھی۔ کیونکہ ملکہ وکٹوریہ مذہبی امور میں عدم مداخلت کا کھلا ہوا اعلان کر چکی تھیں۔ سرسید نے اسلام اور مسیحیت کے مشترکہ ماخذ اور مشترکہ اقدار پر زور دے کر انگریز حکمرانوں کو "اولی الامر" کے تحت قبول کر لیا اور لفظ "منکم" کو اس کلیے سے خارج میں رکھا۔ لیکن چونکہ اس سے مخالفت کم نہ ہوئی کیونکہ مخالفت کا اصلی سبب تو اقتصادی استحصال اور سیاسی غلامی تھی۔ اس لئے انکی دوسری کوشش مذہب اور سیاست، مذہب اور سائنس کو ایک دوسرے سے ہم آہنگ کرنے کی تھی۔ تاکہ انگریزوں کے سیاسی اقتدار اور مغربی تعلیم کی مخالفت، مذہب کے پردے میں نہ کی جاسکے۔ سرسید کا یہ کارنامہ اہم ہے نہ کہ وہ جو انھوں نے انگریز حاکموں کی اطاعت کی تعلیم اولو الامر کی اطاعت کے تحت دی۔ بہر حال جب ان کی یہ کوشش کسی قدر بار آور ہوئی تو انھوں نے مسلمانوں کے درمیان اس متوسط طبقے کی تعلیم کا انتظام کیا جسکا مقصد مکالے کے الفاظ میں انگریزی مذاق، آرا اور ذہن کا حامل بنانا تھا لیکن انہوں نے اس امر کا خاص طور سے لحاظ رکھا کہ انکی کچھ دینی تعلیم بھی ہو۔ لارڈ

مکاتب کی تعلیم میں یہ ترمیم وکٹورین عہد کے لبرلزم کی دین تھی۔ کیونکہ انگریز یہ دیکھ چکے تھے کہ مذہبی رسوم کو بدلنے کی کوشش کس قدر خطرناک ثابت ہوئی تھی۔ سرسید کا ایک اور کارنامہ، جو ان کے ابتدائی عہد کی کوششوں ہی سے وابستہ ہے۔ انگریزی حکومت میں ہندوستانیوں کی نمائندگی کے اصول کی پیروی تھی۔

بہر حال سرسید کا سیاسی عمل مصلحت پسندی کا تھا نہ کہ اصولی یہ ہر ایک کو معلوم ہے۔ یہاں اس کا موقع نہیں کہ اسے تفصیل سے بیان کیا جائے۔ دیکھنا تو یہ ہے کہ انھوں نے ہمارے کلچر پر کون سے گہرے نقوش چھوڑے ہیں۔ سرسید احمد خاں نے "خطبات احمدیہ" میں تاریخی تنقیدی شعور سے کام لیتے ہوئے ہم میں تاریخی مطالعے اور تاریخی تنقید کا شعور پیدا کیا۔ انھوں نے سوپر نیچرل سے انکار کر کے نیچرل پر اتنا زور دیا کہ وہ نیچریہ کہلائے۔ ان دونوں چیزوں نے ہمارے ادب کو اس قدر زیادہ متاثر کیا کہ ہم اپنے جدید ادب کی تاریخ اسی دور سے شروع کرتے ہیں۔ لیکن یہاں یہ کہنا غیر سود مند نہ ہوگا کہ سرسید کا نیچرل یا نیچر ہابس اور لاک کا نیچر اور نیچرل نہیں ہے۔ کیونکہ وہ الہامی علم کو بھی نیچرل علم میں شامل کرتے ہیں۔ اس لئے مولویوں کا فتویٰ کفر انکے حق میں غلط تھا۔ اس کے برعکس وہ اپنے فلسفہ نیچرلزم میں، اٹھارویں صدی کے فلسفے ڈی ازم سے بالخصوص متاثر تھے۔ جس پر عقلیت کی تحریک کی زبردست چھاپ تھی۔ اسی کے ساتھ ساتھ وہ نیوٹن کی طبعیات اور جان اسٹورٹ کی کتاب پولیٹکل اکونومی اور اسکے مضمون اون لبرٹی (آزادیٔ خیالات) سے متاثر تھے۔ اسکے اس مضمون کا انھوں نے خلاصہ بھی پیش کیا یہ سارے خیالات اس زمانے میں ہماری سوسائٹی کے لئے نہ صرف یہ کہ انقلابی تھے بلکہ بوکھلا دینے والے تھے بہر حال اس کا خلاصہ یہ ہے کہ انھوں نے ہمیں تاریخی شعور دیا اور سوپر نیچرل سے انکار کر کے ہمیں قوانین فطرت کے مطالعے کی طرف متوجہ کیا۔ لیکن چونکہ مسلمانوں کا ذہن ماڈرن نہ تھا، اس لئے سرسید کے ان خیالات کی پذیرائی اتنی نہیں ہوئی جتنی کہ ہونی چاہیئے تھی۔ حالی کا تو یہ کہنا ہے کہ ان کے خیالات کی مخالفت صرف دو مولویوں نے کی جو حسن اتفاق سے سرکاری ملازم بھی تھے۔ لیکن ہم جانتے ہیں کہ ان کے خیالات کی مخالفت کتنے بہت سے حلقوں میں ہوئی۔ بہر حال ہم یہاں ان دو مولویوں یا بہت سے مولویوں کی مخالفت سے بحث نہیں کریں گے جن

میں ایک مولانا حالی بھی کسی قدر تھے بلکہ اس مخالفت سے بحث کریں گے جو سرسید اور ان کے رفقاء کی پیروی مغرب کے رد عمل میں اٹھی اور جس سے ہمارے ادب میں کسی قدر اور بجنلی اور تنقیدی طنز و مزاح کے باب کا اضافہ ہوا۔ جس طرح سرسید کی تحریک نیچرلزم میں مغرب کی نقالی غالب تھی۔ اسی طرح اس تحریک کے ادب میں بھی ایوان جلیل پادریوں کا واعظانہ لب و لہجہ اور طرز تحریر و تقریر اور اقامت پرستوں کی اقامت اور صحافت اس قدر غالب آچلی تھی کہ ہمارے ادب سے حسن و نفاست کا معیار اٹھتا جارہا تھا۔ اودھ پنچ اسکول کا طنز و مزاح اور انشا پردازی کا چلن جس کے ایک رہنما اکبر الہ آبادی بھی تھے اسی کے رد عمل کی نمائندگی کرتا ہے اور جس حد تک اس اسکول کے لوگ سرسید کی سیاست کے بھی مخالف تھے۔ ان کے ادب میں اور بجنلی کے ساتھ ساتھ خودداری اور حب الوطنی کا جذبہ بھی ابھرتا گیا۔ اودھ پنچ کے ان ناقدین کو مزید تقویت انیسویں صدی کے آخری برسوں میں مولانا شبلی کی ان تصانیف سے بھی پہونچی، جس میں انھوں نے تاریخی تنقید و تحقیق کو بروئے کار لاتے ہوئے حال کی اصلاح ماضی سے چاہی نہ کہ مغربی خیالات سے۔ سنہ ۵۷ء کے بعد کے زمانہ کا یہ رد عمل اس قدر غیر مبہم نہیں ہے کہ اس کا کوئی واضح خط کھینچا جائے۔ بس یوں سمجھئے کہ سرسید کے زمانے سے ہمارے ادب اور کلچر میں دو دھارے بہتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایک تو انگریزی اور اسلامی کلچر کے امتزاج اور اینگلو محمڈن سیاسی سمجھوتے کا ہے اور دوسرا علماء کی اصلاحی کوششوں کا۔ جہاں وہ حال کی تنقید ماضی سے کرنا چاہتے ہیں نہ کہ مغربی خیالات سے اور سیاست کے میدان میں اینگلو محمڈن سمجھوتے کی مخالفت کر کے تحریک آزادی کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ یہ دونوں دھارے کبھی کبھی ایک ہی شخصیت میں اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد سرسید کے ساتھ بھی ہیں۔ لیکن اپنے بہت سے خیالات میں سرسید سے الگ بھی ہیں اسی طرح مولانا حالی سرسید کے پیرو بھی ہیں اور ان کے ایک ناقد بھی۔ بیسویں صدی میں انھیں دونوں دھاروں کا امتزاج اور تضاد، مختلف قومی اور بین الاقوامی سیاستوں کے پیچ و خم سے گزرتا ہوا علامہ اقبال کے یہاں بھی نظر آتا ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ ہمارے یہاں کلچر ہوتے ہوئے بھی اس کلچر میں ایک نراجیت ملتی ہے جو ہماری آزادی.

کی سیاسی اور اقتصادی بنیادوں پر بھی اثر انداز ہوتی رہتی ہے۔ کوئی قوم مضبوط اس وقت بنتی ہے جب کہ اسے بھرپور طور سے یہ معلوم ہو کہ اس کا کلچر کیا ہے۔ اور وہ اپنے اس کلچر کا اظہار اپنی ہی زبان میں کرنا چاہتی ہو۔ ہمارا یہ حال ہے کہ ابھی تک ہم اپنے کلچر کو متعین نہیں کر پائے ہیں۔ روز بروز اس کی نئی سے نئی تاویلیں سننے میں آتی ہیں اور اپنی زبان سے شناسائی کا یہ عالم ہے کہ بچہ جھولے ہی سے انگریزی لوریاں سننے لگتا ہے۔ اگر یہی لیل و نہار رہے تو بہت ممکن ہے چند برسوں بعد ہم سے قوت فکر اور قوت اختراع دونوں ہی رخصت ہو جائیں گی اور پھر کیا عجب جو اس کلچرل خلا میں ہم کسی اور ملک کا مارچ گاما کرتے ہوئے پکڑے جائیں سارے آثار اسی کے ملتے ہیں۔

(لیل و نہار۔ لاہور اور امروز کراچی ۱۹۵۷ء)

قومی زندگی میں علاقائی زبان اور کلچر کی اہمیت

[اپریل ۱۹۶۱ء میں بزم ثقافت ملتان نے جشن فرید منایا تھا۔ اس سلسلے میں بزم نے ایک مجلس مذاکرہ بھی منعقد کیا تھا۔ مذاکرے کا موضوع تھا۔ "قومی زندگی میں علاقائی کلچر کی اہمیت۔" یہ تقریر اسی مذاکرے میں کی گئی تھی جسے بعد میں، میں نے "ہم قلم" کے لئے قلمبند کر دیا تھا۔ مصنف]

کسی بھی مسئلے کا حل پیش کرنے سے پیشتر اسے مختلف پہلوؤں سے جانچنے کی ضرورت پڑتی ہے اور اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ مسئلے کو صحیح رخ سے پیش کرنا چاہیئے۔ یہ مسئلہ جس نہج سے کہ آج کے مذاکرے میں رکھا گیا ہے اس سے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ ہماری قومی زندگی بغیر علاقائی کلچر اور ہمارے علاقائی کلچر کسی مشترکہ قومیت کے بغیر ہیں اس میں شبہ نہیں کہ ہماری مملکت کثیر اللسان ہے لیکن جہاں تک کہ مغربی پاکستان کا تعلق ہے کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ اس منطقہ کے باوجود کہ اس علاقے میں مختلف زبانیں بولی جاتی ہیں، اس کی ایک ایسی مشترکہ قومی زبان بھی ہے جو مختلف لسانی قومیتوں کے درمیان لنگوافرینکا کا کام کرتی ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ اس مشترکہ قومی زبان یعنی اردو اور مغربی پاکستان کے مختلف علاقوں یا لسانی قوموں کی زبانوں کے درمیان کیا رشتہ ہے؟ میں سمجھتا ہوں کہ آج کے مذاکرے کا بنیادی سوال یہی ہے۔

لیکن اس سوال کا جواب صرف لسانی مطالعے ہی سے نہیں دیا جا سکتا ہے اس کا جواب دینے کے لئے ہمیں کلچر اور سیولیزیشن کے مفاہیم کو متعین کرنا اور ان کے فرق کو سمجھنا بھی ضروری ہے، کیونکہ میں نے یہ محسوس کیا ہے کہ اس مسئلے سے متعلق بہت کچھ ہمارا ذہنی الجھاؤ اس باعث بھی ہے کہ ہمارے یہاں بہت سے لوگ نہ تو کلچر اور سیولیزیشن کے سائنسی مفاہیم ہی سے واقف ہیں اور نہ وہ ان کے فرق ہی کو جانتے ہیں۔

اس میں شبہ نہیں کہ کبھی کبھی کلچر اور سیولیزیشن کو ایک ہی معنی میں استعمال کیا جاتا ہے لیکن علم الانسان اور سماجی علوم کے ماہرین ان دونوں لفظوں کو

اختلاف معنیٰ کے ساتھ بھی استعمال کرتے ہیں، میرا خیال ہے کہ اگر یہاں پر ان کے معنیٰ کے فرق کو ابھار دیا جائے تو ان کے مفاہیم بھی واضح ہو جائینگے۔

سیولیزیشن کی ابتدا ایک مخصوص تاریخی دور سے ہوتی ہے، چنانچہ جہاں تک کہ مختلف سائنسی ذرائع سے معلومات بہم پہنچ سکی ہیں۔ قدیم ترین سیولیزیشن مصر اور سومیریا کی تصور کی جاتی ہے جس کا زمانہ چار پانچ ہزار قبل مسیح کا ہے۔ لیکن اس روئے زمین پر انسان کچھ سیولیزیشن کی ابتدا ہی سے تو نہیں ہے۔ وہ اس زمانے سے پہلے ہزارہا ہزار سال تک بربیت اور وحشت کے دور میں بھی رہ چکا ہے جسے سوشیالوجسٹ اور مورخین، تاریخ کے ماقبل زمانہ یا پری ہسٹری کا نام دیتے ہیں۔ کیا اس پری ہسٹری یا تاریخ سے ماقبل کے زمانے میں جس کی ابتدا کا کوئی یقینی علم نہیں ہے انسان بغیر کسی کلچر کے رہا ہے؟ اگر آپ ایسا سوچتے ہیں تو یہ آپ کی بھول ہوگی۔ انسان جس کے دوسرے نام سماجی حیوان اور حیوان ناطق بھی ہیں اس روئے زمین پر انسانی لباس میں کسی بھی دور میں بغیر کلچر کے نہیں رہا ہے۔ کچھ مفکرین کا تو یہ خیال ہے کہ کلچر ہی نے انسان کو جنم دیا ہے۔ اس میں بھی کچھ صداقت اس طرح کی ہے کہ ہر چند کہ یہ صحیح ہے کہ انسان اپنا کلچر خلق کرتا رہتا ہے۔ لیکن جو کلچر کہ خلق ہوتا ہے جب سے اسکا سماجی ماحول بنتا ہے اس سے انسان نسلاً بعد نسل متاثر ہوتا رہتا ہے۔ اس سے اس کی ذہنی اور نفسی تشکیل ہوتی رہتی ہے۔ بہرحال یہ حقیقت ہے کہ کلچر کا واضع انسان ہی ہے اسی نے کلچر خلق کیا ہے۔ اس کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ کلچر انسان کا طریق زیست ہے۔ انسان فطرتاً صانع عاقل اور ناطق ہے۔ اور کلچر اس کی اسی فطرت کا اظہار ہے۔ وہ اپنی اسی فطرت کے باعث، کیوں نہ ہو فطرتی جو ٹھہرا۔ ان حیوانوں کی فطرت سے ممتاز ہوا جو اپنے ماحول اور اپنی فطرت کو از خود بدلنے سے قاصر ہیں۔ یہ امتیاز صرف انسان ہی کو حاصل ہے کہ وہ نہ صرف اپنے ماحول کو بدلتا رہا ہے بلکہ اس عمل میں اپنی فطرت کو بھی

اس میں شبہ نہیں کہ اپنے ماحول یا خارجی فطرت کو بدلنے اور پھر اس تغیر کے ساتھ اپنی فطرت کے بدلنے کا انسانی عمل سیولیزیشن کے دور میں تیز ہو جاتا ہے۔ ورنہ سیولیزیشن سے پہلے کے دور کے کلچر میں تو اس کا غالب رجحان اپنی فطرت کو اپنے ماحول سے مطابقت دینے نہ کہ اس کے جبر سے آزاد ہونے کا تھا۔ لیکن اس فرق کے باوجود جو

ایک کیفیاتی فرق ہے نہ کہ کمیاتی اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ تاریخ سے ماقبل، یا سیولیزیشن سے پہلے کے ادوار میں بھی وہ کلچر کے بنیادی عناصر سے واقف تھا۔ وہ بولتا، سوچتا، گاتا، رقص کرتا، نقش و نگار بناتا، پتھر اور لکڑی کے ٹکڑوں کو استعمال کرتا، اپنے تن بدن کو چھال سے ڈھانکتا اپنے جذبات، عادات و اطوار کو رسوم و قیود کے تابع کرتا لیکن وہ اپنے خیالات اور جذبات کو حروف یا علامتوں کے ذریعے اپنی آنے والی نسلوں یا دوسری قوموں کو منتقل کرنے کے ہنر سے ناواقف تھا، یہ چیز انسان نے خالصتاً سیولیزیشن کے دور میں حاصل کی، جس سے علم و ہنر کے پھیلنے، بڑھنے اور انہیں محفوظ کرنے میں مدد ملی۔ لیکن سیولیزیشن کا یہ عطیہ جسے ذہنی اوزار کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے، یعنی خیالات اور جذبات کو حروف یا علامتوں کے ذریعے منتقل کرنے کا فن اس کی عام ذہنی اور فنی ترقی کا ایک جزو تھا نہ کہ اس سے کوئی الگ تھلگ ایک مظہر تھا انسان نے اسی سیولیزیشن کے دور میں ہل، پہیے دار گاڑی، چاک (اگر بیان کا نہیں کوزہ گل کا) بادبانی کشتیاں ایجاد کیں اور اسی دور میں اس نے چوپاؤں کی طاقت کو اسیر کیا اور اسی دور میں اس نے مختلف دھاتوں سے اوزار ہتھیار اور ظروف بنانے کا ہنر سیکھا یہ انقلاب جو کسی معجزے سے کم نہ تھا انسان کی زندگی میں کیوں کر رونما ہوا؟ اس کے اسباب پر ابھی خاطر خواہ طریقے سے روشنی نہیں ڈالی جا سکی ہے اور جو معلومات فراہم ہوئی ہیں وہ اس کو پوری طرح سمجھانے کے لئے ناکافی ہیں، لیکن یہ چیز اپنی جگہ پر مسلم ہے کہ انسان کی اس فنی اور تعقلی ترقی میں اس کی شہری زندگی اور مختلف قوموں کے میل جول، مبادلہ خیالات اور مبادلہ اشیاء کے عوامل نے اہم کردار ادا کیا ہے اس ترقی میں غلامی کے ادارے نے بھی خاصا حصہ لیا ہے۔ چنانچہ سیولیزیشن کے بارے میں صرف یہی بات جاننا کافی نہیں کہ وہ تمام تر شہری زندگی کی پیداوار ہے جیسا کہ CIVITAS یعنی شہر خود بتاتا ہے بلکہ یہ بھی صحیح ہے کہ اس کا کردار بین الاقوامی ہوتا ہے، سیولیزیشن کسی ایک قوم کی بلا شرکت غیرے نہیں ہوا کرتی، یہ مختلف قوموں کی اجتماعی کوششوں کا نتیجہ ہوتی ہے۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فلاں ایجاد فلاں ملک فلاں قوم سے تعلق رکھتی ہے، لیکن اگر آپ اس کی تاریخ کا پتہ چلانا شروع کریں گے تو اس کے سلسلے دور دور از تک پھیلے ہوئے نظر آئیں گے۔ چنانچہ پرانی تہذیبوں کے

جہاں کہیں بھی آثار ملے ہیں، ان کے دیکھنے سے تہذیب کا بین الاقوامی کردار صاف نظر آتا ہے۔ یہ بتانا مشکل ہو جاتا ہے کہ فلاں چیز پہلے کہاں ایجاد ہوئی۔ اور ماڈرن سیولیزیشن کا جو بین الاقوامی کردار ہے وہ تو آپ کے سامنے ہی ہے۔ اور کیا عجب کہ جن خیالات کا ہم اظہار کر رہے ہوں وہ بھی بین الاقوامی ہوں کہ خیالات بھی مثل اشیاء کے سفر کرتے ہیں۔ ان حالات میں کبھی کبھی تو یہ سوچنا پڑتا ہے کہ جسے ہم اپنی تہذیب کہتے ہیں کیا وہ واقعی ہماری اپنی تہذیب ہے؟ لیکن اس سے آپ شرمندہ نہ ہوں کیونکہ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ جو چیز غیر کی ہے وہ ہماری اپنی بھی ہے۔

مجھے امید ہے کہ میں نے سیولیزیشن اور کلچر کا جو یہ فرق بتایا ہے اس سے آپ یہ نتیجہ نہ نکالیں گے کہ سیولیزیشن کلچر سے کوئی علیحدہ شئے ہے، حقیقت یہ نہیں ہے، سیولیزیشن کلچر ہی کی ایک مرتفع شئے ہے، نہ کہ اس سے کوئی ایک علیحدہ شئے ہے۔ چنانچہ جب کسی قوم کا کلچر سیولیزیشن کی دولت سے مالا مال ہو جاتا ہے تو پھر وہ کلچر سیولیزیشن کے ساتھ متحد ہو جاتا ہے۔ اس وقت سیولیزیشن اور کلچر کا اختلاف معنی مٹ جاتا ہے۔ اور کلچر کو سیولیزیشن اور سیولیزیشن کو کلچر کے معنوں میں استعمال کرنے لگتے ہیں۔ لیکن یہاں چونکہ میں اختلاف معنی کو ابھارنا چاہتا ہوں نہ کہ اتحاد معنی کو اس لئے ہمیں پھر اسی چیز کی طرف لوٹنا چاہیئے۔

سیولیزیشن کے دور سے پہلے ہر قوم قبیلے کا کلچر مقامی تھا، اپنے فطری ماحول سے مطابقت رکھتا اور علیحدگی پسند تھا، لیکن اسی کے ساتھ ساتھ وہ بڑا طبعی (ORIGINAL) بھی تھا۔ سیولیزیشن نے اس کی اس کیفیت کو منقلب کر دیا، اس میں عالمگیری، شعوری اور عقلی عناصر کا اضافہ کیا، اس سے قومی تعصب کی دیواریں منہدم ہوئیں اور انسانی وحدت کا یہ احساس پیدا ہوا کہ دنیا کے سارے انسان یکساں ہی دل و دماغ رکھتے ہیں۔ سیولیزیشن کا یہ اثر جہاں کلچر کے اور دوسرے شعبوں میں دیکھا جا سکتا ہے وہاں کسی بھی قوم کی زبان، ادب، احساس جمال اور اخلاقیات وغیرہ کی دنیا میں بھی آسانی سے دیکھا جا سکتا ہے۔

کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ سیولیزیشن کی یہ دونوں خصوصیات (۱) عالمگیریت یعنی ہر کلچر کو ایک یونیورسل معیار پر لانے کا رجحان اور (۲) معقولیت جس کا اظہار

ٹکنالوجی، سائنس، عرفت اور معقولات کے فروغ میں ہوا کلچر کی انفرادیت اور طبیعیت (NATURALNESS) کے حق میں مضر ثابت ہوئی ہیں، لیکن ہم یہ دیکھتے ہیں کہ انسان نے اس سے کھویا کم اور حاصل زیادہ کیا ہے۔آج دنیا روسو کے اس فلسفے کو بھولتی جا رہی ہے کہ آرٹس اور سیولیزیشن نے انسان کی فطرت کو مسخ کر دیا ہے، اور یہ بات روز بروز لوگوں کے دلوں میں زیادہ گھر کرتی جا رہی ہے کہ سیولیزیشن ہی کی برکتوں سے انسانی کلچر میں پر مائیگی گہرائی اور وسعت پیدا ہوئی ہے، اس سے مادی اور روحانی اقدار کی تخلیقات میں اضافہ ہوا ہے۔ سیولیزیشن ہی کی برکتوں سے انسانی وحدت، مساوات، آزادی کے تصورات اور نظام اخلاق وجود میں آیا ہے۔ اور اگر انسان سیولیزیشن کے اس دور میں بھی درندگی اور بہیمیت سے کام لے رہا ہے تو اس کی ذمہ داری سیولیزیشن کے اقدار اور اوزار پر نہیں بلکہ انسان کے اس سماجی نظام پر عائد ہوتی ہے جو جبرواستحصال کو طرح طرح کے بہانوں سے آج بھی قائم کئے ہوئے ہے ورنہ سیولیزیشن نے تو اس کے سارے اسباب مہیا کر دیئے ہیں کہ اگر انسان چاہے تو جبرواستحصال ہی کیا، بلکہ بیگانگیٔ ذات اور انسان نے انسان پر حکومت کرنے کی جو رسمت قائم کر رکھی ہے وہ اسے بھی ختم کر سکتا ہے۔انسان جو کبریائی صفات کا حامل ہے، اس کا وجود اس لئے نہیں ہے کہ اس پر انسان یا کوئی بھی طاقت حکومت کرے، بلکہ اس لئے ہے کہ وہ آزادانہ تعاون سے من حیثیت الکل اپنی کبریائی کا اور من حیثیت الفرد اپنی خود نمائی کا اظہار کرے، اور یہ اسی وقت ممکن ہوگا جبکہ ہر فرد اپنی تکمیل ذات کو دوسروں کی تکمیل ذات پر مشروط ٹھہرائے گا اور سوسائٹی کو اس کا ذریعہ تصور کرے گا۔

یہاں یہ چیز واضح ہو جاتی ہے کہ جبرواستحصال تہذیب شکن قوتیں ہیں۔ اور جب بھی ان استحصالی قوتوں کی موجودگی میں کسی تہذیبی عنصر کو خواہ وہ عالمگیریت کا ہو یا معقولیت کا کسی بھی قوم کے کلچر میں داخل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو اس کی شدید مخالفت ہوتی ہے کیونکہ یہ دونوں یعنی تہذیب اور جبرواستحصال ایک دوسرے کی نفی کرتی ہیں۔ اس کی ایک مثال آپ کے سامنے ہے۔انگلستان کے "مدعیان تہذیب" نے جب ۱۸۳۳ء اور ۱۸۴۷ء کے درمیان اپنے یہاں کے ریفارم بل کی انقلابی لہر میں

محکوم ہندوستان کو بھی چند جمہوری اصلاحات سے اس کی اقتصادی زندگی کی تباہی و بربادی کی فضا میں، آشنا کرانا چاہا۔ تو ہندوستانی عوام نے بغیر اس تمیز کے کہ مغرب کی سیولیزیشن اور سرمایہ دارانہ غارت گری یا نوآبادیاتی استحصال دو مختلف چیزیں ہیں، سیاسی غلامی کے ردعمل میں مغرب کی روشن خیالی، اور اس کی جمہوری اصلاحات کی بھی مخالفت کی، کیونکہ تہذیب کی قومیں دست غارت گر میں استحصال کے آلہ کار میں بھی تبدیل ہو جایا کرتی ہیں۔ آپ کو یہ سن کر حیرت نہ ہونی چاہیئے کہ جب ان مدعیان تہذیب نے ہندوستان کو محکوم رکھتے ہوئے غلامی کی رسم کو ہندوستان میں منسوخ کرنا چاہا تو اس کی مخالفت سب سے پہلے مسلمان مولویوں نے کی، اور اس موضوع پر لمبے چوڑے رسالے لکھے کہ غلامی ازروئے شریعت جائز ہے۔ آپ خود ہی غور کیجئے کہ کیا آج کا ملا بھی اس طرح سوچتا ہے۔ کیا اس کا سبب یہ نہیں ہے اب ہمارا کلچر پہلے کے مقابلے میں جدید تہذیب کے اثرات کو زیادہ قبول کر چکا ہے۔ لیکن کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ میرا یہ مشاہدہ خوش خیالی پر مبنی ہو۔ کیا آج ایسے لوگ نہیں ہیں جو پرانے کلچر کے نام پر سیولیزیشن کے عالمگیر اور عقلی عناصر کی مخالفت کرتے ہیں۔ اور کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ اس مخالفت کے پیچھے ان کا اپنا ذاتی یا طبقاتی مفاد کام کرتا رہتا ہے۔ مگر یہ عجیب معاملہ ہے کہ وہ لوگ جو مغرب کی سائنس اور معقولات کی شدید مخالفت کرتے ہیں، وہ ہوائی جہاز، ریل گاڑی یا موٹر میں بیٹھنے سے پرہیز نہیں کرتے ہیں۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ انہیں اشیاء سے نہیں بلکہ اس علم سے بیر ہے جو ان چیزوں کو بناتی ہے۔ تبھی تو ہمارے یہاں ہلکی پھلکی صنعت اور مصنوعات کی درآمد پر زور ہے اور مشینوں کے بنانے والے کارخانوں کے قائم کرنے پر زور نہیں دیا جاتا ہے۔

بہر حال یہ تو ایک جملہ معترضہ ہوا اصل مدعا تو یہ ہے کہ جب بھی کسی کلچر میں سیولیزیشن کے یونیورسل اور عقلی عناصر کو جبر اور استحصال کے ساتھ رائج کیا جاتا ہے خواہ وہ استحصال کھلا ہوا ہو یا ڈھکا ہوا ہو تو اس کی مخالفت کا ہونا لازمی ہے۔ کیونکہ جبر و استحصال کا عنصر سیولیزیشن کی نفی کرتا ہے۔ اس موقع پر ہمیں یہ نہ بھلانا چاہیئے کہ سیولیزیشن کا مقصد پسماندہ کلچر کو ایک بلند تر سطح پر لے جانا ہے۔ اس کی تخلیقی قوتوں میں اضافہ کرنا ہے۔ اسے اسکے ماحول کی پسماندگی اور دقیانوسی عقائد کی فرسودگی سے

نجات دلانا ہے نہ کہ اسے مٹانا ہے۔ بے شک اس طریق کار میں پسماندہ کلچر کے غیر عقلی عناصر اور عصبیتوں کو دبانا پڑتا ہے۔ اور اس سے عقل و شعور اور جذبات و تعصب کے درمیان ایک وقت تک تنازعہ کا پایا جانا بھی لازمی ہے لیکن اگر کلچر کے مقامی یا قومی فارم کو برقرار رکھا جائے۔ اور وہ کلچر، سیولیزیشن کے اثرات کو بغیر کسی جبر و استحصال کے اندر سے قبول کرے تو وہ تنازعہ متشدد صورت اختیار نہیں کر پاتا ہے۔ اب یہ سوچیے کہ کلچر کا مقامی یا قومی فارم کیا معنی رکھتا ہے۔ لباس کا مقصد تن کو ڈھانکنا اور گرمی سردی سے بچانا ہے۔ غذا کا مقصد جسم میں انرجی کا پہنچانا ہے۔ لیکن ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ہرچند کہ رہن سہن اور کھانے پینے کے طور طریقے میں قومیں اپنے اپنے مخصوص مذاق زیست کی پابند ہوا کرتی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود ان طور طریقوں کا بھی ایک بین الاقوامی پیٹرن ان کے درمیان ابھرتا جارہا ہے۔ چنانچہ ان امور میں قومی اور بین الاقوامی دونوں ہی پیٹرن ساتھ ساتھ پروان چڑھتے رہتے ہیں۔ اور یہ دونوں ایک دوسرے کو متاثر بھی کرتے رہتے ہیں۔ لیکن کلچر کے ان مظاہر اور زبان کے مظہر میں بڑا فرق ہے کسی نئے طرز کا کھانا کھاتے وقت صرف کام و دہن ہی کی آزمائش ہوتی ہے۔ کچھ دنوں کے ردو کد کے بعد انسان اس کا عادی ہو جاتا ہے۔ لیکن زبان کا معاملہ اس سے مختلف ہے۔ جب بھی آپ اس کا کھوج لگائیں گے کہ کسی بھی کلچرل جماعت کا فطری ذریعہ اظہار کیا ہے، جس کے ذریعے وہ اپنے وجود کا اثبات کرتا ہے۔ تو آپ اسی نتیجے پر پہنچیں گے کہ وہ ذریعہ اظہار اس کی اپنی مادری زبان ہوتی ہے۔ جس کو وہ غیر شعوری طور سے اپنے ماحول سے سیکھتا ہے۔ اور یہ ایک اتنی بڑی حقیقت ہے کہ کوئی بھی ایسا شخص جسے زبان اور ادب کی حقیقت سے کچھ خبر ہے اس خیال کا دعویدار نہیں ہوسکتا ہے کہ کسی بھی جماعت، گروہ یا قوم کو اس کی مادری زبان سے محروم کر کے اس کے حلق میں کوئی دوسری زبان اتار دی جائے۔

لیکن اس سلسلے میں چند باتیں قابل غور ہیں تہذیب کے عالمگیر شعوری اور فنی عناصر کی روز افزوں ترقی سے، دنیا جس قدر تیزی سے سکڑتی جارہی ہے اور انسان ایک سے زیادہ زبانوں کے سیکھنے پر مجبور بھی ہوتا جارہا ہے کیونکہ اس کے رشتے ساری دنیا کے انسانوں کے ساتھ گتھے ہوئے ہیں، اسی قدر تیزی کے ساتھ انسان چھوٹی لسانی

ٹولیوں کے خول سے نکل کر اپنے کو بڑے بڑے لسانی گروہوں کے ساتھ وابستہ بھی کرتا جارہا ہے۔ لیکن یہ عمل پر امن صرف اسی وقت رہتا ہے جبکہ لسانی ٹولیاں اپنے اس عمل میں آزاد اور خود مختار ہوں، ورنہ یہ قانون فطرت ہے کہ جس چیز سے انسان کو جبراً محروم کیا جاتا ہے وہ اسی شئے کی زیادہ سے زیادہ آرزو کرتا ہے۔ دوسری بات جسے جاننا اہم ہے وہ ہے کہ تاریخ کو پیچھے لوٹانا، ممکن نہیں۔ اب تو تاریخ نے ہمیں جن مسائل سے دوچار کر رکھا ہے۔ انہیں شعوری طور سے مستقبل ہی میں حل کیا جاسکتا ہے۔

اردو زبان کی پوزیشن مغربی پاکستان میں وہ نہیں ہے جو انگریزی، عربی اور فارسی کی ہے۔ یہ ساری زبانیں غیر ممالک کی تہذیبی زبانیں ہیں جن کو ہم سیکھ کر ہی بول اور سمجھ سکتے ہیں۔ اور اگر فارسی چھ سو سال کی حاکمیت کے باوجود ہماری قومی زبان نہیں بن سکی تو عربی یا انگریزی کئی سو سال کی حاکمیت کے بعد بھی ہماری قومی زبان نہیں بن سکتی ہے۔ اسے جس قدر جلد سمجھ لیا جائے اتنا ہی اچھا ہے۔ رہ گیا یہ سوال کہ ہم کوئی نئی زبان مقامی زبانوں سے کھچڑی کر کے تیار کریں گے سو وہ بھی ممکن نہیں کیونکہ جو کھچڑی کہ ہم نے چھ سو سال میں پکائی وہی اب ٹیڑھی کھیر بن گئی ہے اب ہم کوئی اور کھچڑی کیا پکائیں گے۔ زبان از خود اگتی ہے اور تاریخی اسباب سے متاثر ہو کر غیر شعوری طور سے نئی سے نئی شکل اختیار کرتی جاتی ہے نہ کہ وہ کسی فرمان سے وجود میں آتی ہے۔

اب ایک اور صورت قومی زبان کے سوال سے متعلق یہ ہے کہ اگر اردو جیسا کہ ایک پرانے آئی سی ایس صاحب نے لاہور میں علاقائی زبانوں کی کانفرنس میں فرمایا کہ اردو قومی زبان از روئے قانون ہے نہ کہ وہ واقعی ہماری قومی زبان ہے، تو یہ عرض ہے کہ کیوں نہ کسی علاقائی زبان کو قومی زبان کی جگہ دے دی جائے۔ اس کے لئے ہم دل وجان سے تیار ہیں۔ مگر یہ کیا کہ انتظامی امور کے لئے ہم انگریزی کو قائم رکھیں گے اس کے تو یہ معنی ہوئے کہ اردو کو اس لئے ہٹانے کی کوشش کی جارہی ہے کہ انگریزی کی حاکمیت کو تاابد برقرار رکھا جائے یہ کہاں کی حب الوطنی ہے؟

اب سوال یہ ہے کہ کیا اردو واقعی مغربی پاکستان کی قومی زبان ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ اردو پاکستان کی کوئی واحد قومی زبان نہیں بلکہ یہاں کی مختلف قومی زبانوں میں سے ایک ایسی زبان ہے جو صدیوں سے مغربی پاکستان کی مختلف لسانی

قوموں کے درمیان بھی لنگوا فرینکا کا کام دیتی رہی ہے۔ آج اردو زبان مغربی پاکستان کے تمام شہروں میں سمجھی جاتی ہے اور بروقت ضرورت بولی جاتی ہے۔ اور اگر یہ کہا جائے کہ دیہاتوں میں بولی نہیں جاتی ہے تو یہ بتانا بے محل نہ ہوگا کہ اردو تو ہندوپاک کے کسی بھی علاقے کے دیہات میں بولی نہیں جاتی ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ مغربی یوپی اور توابع دہلی کے دیہاتوں میں بھی کھڑی بولی کے افعال استعمال ہوتے ہیں، لیکن وہ بات صرف افعال ہی تک محدود ہے۔ ورنہ وہاں کے لوگ تو ایک ایسی بھاکا بولتے ہیں کہ مشکل ہی سے اردو کے لوگ سمجھ سکتے ہیں۔ "ابی دو لمنڈوں میں کھوک جھوک ہو گئی۔" یہ ہے میرٹھ کے ایک دیہات کی بولی کا نمونہ۔ اور برج، اودھ اور پورب کے دیہاتوں میں ۔ ۔ ۔ تو وہیں کی مقامی بولیاں بولی جاتی ہیں، اردو شہری زبان ہے۔ چنانچہ دیہات کی عورتیں اسے آج بھی شہراتی زبان کہتی ہیں۔ یہ تمام تر بازار میں بڑھی اور پروان چڑھی ہے اور صرف شہر کی زندگی میں اس نے تربیت پائی ہے۔ اور اس کی اس ترقی میں مختلف علاقوں کی خدمات کو دخل رہا ہے۔ لاہور اردو کا ویسا ہی ایک اہم مرکز رہا ہے جیسا لکھنؤ، دلی یا حیدرآباد تھا، اور اردو صحافت اور جدید اردو ادب کی ترویج و اشاعت میں تو لاہور کی خدمات دلی اور لکھنؤ سے کچھ زیادہ ہی ہیں۔ مغربی پاکستان میں، اردو قیام پاکستان سے پہلے لاہور ہی کے مرکز سے بڑھی اور پھیلی ہے۔ اور اب قیام پاکستان کے بعد صوبہ سندھ کے تمام شہروں میں بھی اردو بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ اور صوبہ پنجاب اور سرحد کے شہروں میں تو انگریزی عملداری کے بعد سے بالخصوص، پشتہا پشت سے لوگ اپنی اپنی پشتو اور پنجابی کے ساتھ اردو بھی بولتے چلے آرہے ہیں۔ اور علمی کام بشمول صحافت نگاری اردو میں کرتے آئے ہیں اگر ان سارے تاریخی شواہد کی روشنی میں مغربی پاکستان میں اردو کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کو دیکھا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اردو مغربی پاکستان کی لنگوا فرینکا یا رابطے کی زبان ہے۔ اردو نے یہ پوزیشن علی الرغم اس بات کے حاصل کی ہے کہ حکومت کی زبان آج بھی انگریزی ہے۔

اب یہاں کے چند لسانی حقائق پر غور کیجیے مغربی پاکستان کے پانچ بڑے لسانی علاقے ہیں، پنجابی، پشتو، سندھی، ملتانی، بلوچی۔ یہ ساری زبانیں اسی ہند آریائی خاندان سے تعلق رکھتی ہیں جس سے اردو کا تعلق ہے۔ ان میں سے پنجابی۔ ہندکو۔ ملتانی یا

سرائیکی پشتو اور سندھی یہ بولیاں اسی ایک شورسینی پراکرت اپ بھرنش کی بیٹیاں ہیں جس کی ایک بیٹی اردو یا مغربی ہندی یا کھڑی بولی ہے۔ اردو اور پنجابی میں وہی قربت ہے جو برج بھاشا کو اردو کے ساتھ حاصل ہے۔ لیکن یہ سارے رشتے ناتے اور یہ سارے تاریخی اسباب کمزور رہ جائیں گے۔ اگر اردو نے مقامی بولیوں سے الفاظ قبول کرنے اور مقامی لب و لہجہ کی پذیرائی میں خست اور تاخیر سے کام لیا۔ اردو ایک ترقی پذیر زبان ہے۔ نہ کہ بند زبان ہے۔ اس کی ترقی پذیری اسی میں ہے کہ اس کی ٹکسال ہر سو سال کے بعد کچھ سے کچھ ہو جاتی ہے۔ جو اردو کہ میر کے زمانے میں تھی وہ انیسویں صدی میں نہ رہی اور جو اردو کہ انیسویں صدی میں تھی اب وہ بیسویں صدی میں نہ رہی۔ یہ چند ایک باتیں جو براہ راست موضوع سے تعلق نہیں رکھتی ہیں اس لئے کہی ہیں کہ اس جھگڑے کے پیچھے کچھ اس بات کو بھی دخل ہے کہ جو لوگ کہ دلی اور لکھنو کا روڑا بن کر آئے ہیں وہ صرف اپنے ہی لہجے کو اردو کا لہجہ بتاتے ہیں۔ اور اردو کے سندھی، بلوچی، پنجابی اور پٹھانی لہجے پر کسمساتے ہیں

"اگلے وقتوں کے ہیں یہ لوگ انہیں کچھ نہ کہو"

لیکن یہ میری ساری باتیں اس وقت تک بے معنی رہیں گی، تاوقتیکہ میں اس کا اعادہ ایک بار پھر نہ کروں کہ اردو کی مقبولیت اس کا جواز نہیں بن سکتی ہے، کہ کسی بھی مقامی زبان کو اس کے کسی بھی جائز اور فطری حق سے محروم رکھا جائے۔ اس کے برعکس اردو کے لوگوں کو یہ چاہیئے کہ وہ مقامی زبانوں کی ترقی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیں کیونکہ ان کی اثر پذیری ہی سے اردو زیادہ سے زیادہ ہر دلعزیز اور ہمہ گیر ہو سکتی ہے۔

(ماہنامہ "ہم قلم" کراچی ۱۹۶۱ء)

ہماری تہذیبی جدوجہد

[یہ مقالہ ۱۹۵۹ء میں "مارشل لا" لگنے کے چند ماہ بعد، پاکستان رائٹرس گلڈ کے افتتاحی اجلاس میں پڑھا گیا تھا۔ اس وقت چیف مارشل لا ایڈمنسٹر جنرل ایوب خان تھے۔ افتتاحی اجلاس کی صدارت مولوی عبدالحق کر رہے تھے اور جنرل ایوب خاں حاضرین جلسہ کے ساتھ ڈائس کے سامنے بیٹھے ہوئے تھے۔ اور ڈائس پر دو بندوقچی اپنی اپنی بندوقیں تانے ہوئے کھڑے تھے]

پاکستانی ادیبوں کا یہ اجتماع ایک ایسے سال میں ہو رہا ہے جو انسان کی سائنسی فتوحات کا ایک عہد آفرین سال ہے۔ مژدہ ہو کہ انسان نے قیود مکان کو توڑ ڈالا ہے اور کائنات کی وہ حیرت افزا وسعتیں جو کبھی اس کے تخیل کو بھی مشکل سے راستہ دیتیں، آج اس کے برق پار ہوار کی گرد راہ بنی ہوئی ہیں اور کیا عجب جو عالم افلاک میں اب یہ غلغلہ ہو کہ اور ستارے بنیں اس کی رہ گزر کے لئے۔ یہ عروج آدم خاکی کہ انجم سہمے جاتے ہیں اس بات کی کھلی ہوئی دلیل ہے کہ اسکی تخلیقی قوتیں لامحدود ہیں اور اس کا یہ غرور کہ ع ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا۔ ناشناس حقیقت نہیں، تبھی تو میر نے یہ آواز دی

کہاں ہیں آدمی عالم میں پیدا
خدائی صدقے کی انسان پر سے

اور اس آدمی کی نمود کا خیر مقدم علامہ اقبال نے اس جگر داری سے کیا

بر خیز کہ آدم را ، ہنگام نمود آمد
ایں مشت غبارے را انجم بہ سجود آمد
آں راز کہ پوشیدہ در سینۂ ہستی بود
از شوخیٔ آب و گل ، در گفت و شنود آمد

انسان کی عظمت میں اس کا یہ اعتقاد ہی اس کے کلچر کا سنگ بنیاد ہے اسی اعتقاد سے اس کی تہذیبی کوششیں حقیقی اور بامعنی ہوتی ہیں۔ ورنہ وہ مایا اور چھایا بن کر رہ جاتی ہیں۔ انسان کے اس کلچر کی ابتدا۔ اس وقت سے ہوتی ہے جب سے کہ اس نے اپنے

کو فطرت کے جبر سے آزاد کرنا شروع کیا اور اپنی تخلیقات کے سلسلے کا آغاز کیا

تو شب آفریدی چراغ آفریدم
سفال آفریدی ایاغ آفریدم

اسی سلسلہ تخلیقات میں وہ اپنی اس انسانی فطرت کا بھی خالق بنا جس کا دائرہ چند اخلاقی اقدار ہی تک محدود نہیں بلکہ اس کی نفسیات کی پوری پرمائگی پر حاوی ہے۔ کیا عشق و محبت کی فسوں سازیاں، وفاشعاریاں، خلق و مروت کی دل گرمیاں اور کیا ہوش و گوش نغمہ، چشم و نگاہِ حسن، دماغ رنگ و بو، جنون و جستجو اور آشوب آگہی۔ یہ سب اس کی اپنی تخلیقات ہیں کہ غیر متمدن اور غیر مہذب اقوام ان جذبات احساسات اور اور اداکات سے بے بہرہ ہوتی ہیں۔ لیکن یہ عظیم انسان جو مادی اور روحانی تخلیقات کے جلو میں اپنی نفسیات کو نئی سے نئی کیفیتوں اور آرزوؤں سے مالا مال کرتا رہا ہے۔ اور اپنے حواس و عقل پرنئے سے نئے آئینے باندھتا رہا ہے۔ اپنی انسانیت میں اس قدر تہی مایہ اور اپنی ذات سے اس قدر بیگانہ ہو گیا کہ اقبال کو یہ بھی کہنا پڑا

جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا
زندگی کی شب تاریک سحر کر نہ سکا

اس کی ترقیوں کے اس اجالے میں اس کی زندگی کے اس اندھیرے کا کیا سبب رہا ہے اور کیا ہے اس کا جواب بھی اسی شاعر نے دیا ہے

آدم از سرمایہ داری قاتل آدم شدہ است

لیکن اس قاتل سے آزادی حاصل کرنے کا راستہ یہ نہیں ہے کہ آپ ماضی کی طرف لوٹ جائیں کہ قاتل آدمیت یعنی استحصال محنت، ماضی میں بھی رہا ہے، غلامی اور جاگیرداری اسی استحصال کی دو صورتیں تھیں اور نہ اس کا ردِ عمل یہ ہونا چاہیئے کہ ہم اس دور سرمایہ داری کی سائنس، اس کی صنعت و حرفت، اس کی معقولات، اس کی طاقتِ برق، اس کی خودکار دھڑکتی ہوئی مشینوں اور اس کے اس طریق پیداوار کو ٹھکرا دیں جس میں لاکھوں دست و بازو ایک گھنٹے میں اتنا پیدا کرتے ہیں کہ پہلے کسی جگہ میں ممکن نہ تھا۔ ہم نے قلت پیداوار کے دور سے بہتات کے دور میں اسی طریق پیداوار انہی مشینوں اور انہی سائنسی ایجادات کی مدد سے قدم رکھا ہے یہ انسان کی ترقی کا

ایک بہت بڑا اقدام ہے، اور ہم اس سے پیچھے جانا نہیں چاہتے ہیں۔ ہم تو صرف استحصال کو ختم کرنا چاہتے ہیں کہ اب انسان اپنے فولاد پیکر دست و بازو، کمپیوٹر سے لیس ذہن اور ہمتی اور الکٹرو میگنیٹک قوتوں کے حصول کے باعث انسانی محنت کے اس استحصال کی ضرورت سے دور گزرا ہے جس نے سرمایہ دارانہ نظام میں اپنے منتہا کو پہنچ کر مٹھی بھر نفس پرست اور ظلم پرور انسانوں کی خاطر ابن آدم سے اس کی قبائے انسانیت چھین رکھی ہے۔ اسے تکمیل شخصیت سے محروم کر رکھا ہے۔ آج انسان اپنی ذات سے مقصد نہیں، بلکہ کسی اور کے حصولِ مقصد کا ذریعہ ہے، اور وہ اپنی ذات سے اس حد تک بیگانہ ہو چکا ہے کہ اس کا وقت اور کام اپنا وقت اور اپنا کام نہیں بلکہ غیر کا وقت اور کام بن گیا ہے۔ اس نظام میں عدم انسانیت کے ساتھ ساتھ، میکانکیت اور تخلیقی جوہر کا فقدان بھی اسی استحصال کے باعث بڑھ رہا ہے۔

لیکن یہاں اس کے اظہار سے یہ مقصود نہیں کہ میں اس کے دم نزع اس کو ستمگر کہوں، یہاں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ کلچر صرف اخلاقیات کا نام نہیں اور نہ صرف چند مجموعہ ہائے کلام، چند عماراتِ قدیم، چند تصویر بتاں اور کچھ پردہ ہائے ساز اور گل ہائے نغمہ ہی ہے کہ یہ کہنے کو ہو کہ ع۔ "بعد مرنے کے مرے گھر سے یہ ساماں نکلا"

کلچر انسان کی اس مجموعی قوت کا نام ہے جس سے وہ وسعت اور گہرائی دونوں اختیار کرتا ہے۔ کلچر سائنس کو جمال انسانیت کے تابع کرنے اور آرٹس کو تخلیقی قوتوں سے ہمکنار کرنے میں ہے کہ انسان اپنی انسانیت کو خارجی اور داخلی دونوں پہلوؤں سے ترقی دیتا ہے۔ اس کی آزادی اور اس کی خود مختاری اس کی انسانیت کے ساتھ متحد ہے۔ اور اس اتحاد میں نفاق، سائنس سے نہیں بلکہ سرمائے کی استحصالی قوت سے پڑا ہے۔ اس لئے ہمیں سرمایہ داری کو رد کرتے وقت سائنس کو نہیں، اس کی برکات کو نہیں، سائنسی عقل اور دماغ کو نہیں بلکہ اس کے استحصال کو رد کرنا ہے، جس نے انسان کو اسکی محنت کے تخلیقی جوہر، اس کی محنت کے پھل، اس کی اپنی ذات اور فطرت سے بھی بیگانہ بنا رکھا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ ہمارا اپنا کلچر کیا ہے؟

میں اس کی طرف فوراً آرہا ہوں۔ لیکن اس سے پہلے اس کے بین الاقوامی رشتے کو

واضح کرنا چاہتا ہوں۔ آج رسل و رسائل کی سہولتوں اور ثقافت کی دنیا میں عالمی لین دین کے باعث ایک عالمی کلچر بھی پیدا ہو گیا ہے۔ آج نہ صرف سائنس، ٹکنالوجی اور مشینی پیداوار ہر ملک میں یکساں ہے۔ بلکہ اخلاقیات کے بنیادی اصول اور آزادیوں کا منشور بھی یکساں ہے۔ انسان کی تہذیب کی یہ عالمگیریت جو روز بروز بڑھتی جا رہی ہے، اس امر کا لابدی نتیجہ ہے کہ انسان اپنی بولیوں اور ٹولیوں میں بٹنے سے پہلے ایک دل و دماغ رہا ہے۔ وہ اپنی اصل میں ایک نفس سے ہے اور اس لئے آج وہ ایک خاندان میں مجتمع ہو رہا ہے۔ بقول سعدی ع بنی آدم اعضائے یک دیگر اند۔

کرہ ارض کے سمٹنے اور بنی آدم کے روز افزوں عالمی اتحاد سے ہمارے قدیم رسم و رواج اور کلچر کی بہت سی شقوں پر پابندیاں بھی عائد ہو گئی ہیں، ہم غلاموں اور کنیزوں کے خریدنے سے محروم ہو گئے ہیں اور کیا عجب جو چند برسوں کے بعد کسی عالمی منشور آزادی پر دستخط کرنے کے باعث تعدد ازدواج کے عیش سے بھی محروم ہو جائیں

ان حالات میں نہ تو ہم اپنے قومی کلچر کو عالمی کلچر اور بین الاقوامی شعورِ نیک و بد کے رشتوں سے جدا کر کے برت سکتے ہیں اور نہ اپنے کلچر کی کسی ایسی تاویل پر ایمان لا سکتے ہیں جو دورِ حاضر کی آگہی، امن پسندی اور انسانی حقوق سے بیر رکھتی ہو۔ مگر اس کے باوجود یہ بھی سچ ہے کہ ع

ہر گلے را رنگ و بوئے دیگر است

اسی طرح اس چمن عالم میں ہماری اپنی بھی ایک ثقافتی پہچان ہے جو پاکستان کے بنتے ہی عدم سے وجود میں نہیں آئی بلکہ اپنی ایک لمبی تاریخ رکھتی ہے۔ اس پہچان کی برِاعظم ہند و پاک کی سرزمین میں گزشتہ سات سو برسوں میں نشو و نما ہوئی ہے اور یہیں کے مخصوص تاریخی حالات اور عوامل سے وہ متعین ہوئی ہے تبھی تو ہمارا کلچر اور ہماری زبانیں عرب، ایران اور ترکستان کے کلچر اور زبانوں سے مختلف ہیں۔ ہر چند کہ ہمارے ان کے درمیان اسلام کا رشتہ قدر مشترک رکھتا ہے۔ کتنے مسلمان کن کن زمانوں میں ان ملکوں سے ہندوستان میں آئے اور کیا کیا چیزیں اپنے ساتھ لائے یہ سب جاننا تاریخی اعتبار سے ضروری اور اہم ہے کیونکہ ان کے اثرات ہمارے کلچر میں محسوس

کئے جا سکتے ہیں۔ لیکن یہ جاننا اس سے کم اہم اور ضروری نہیں ہے کہ کیا پاکستان اور کیا ہندوستان ان دونوں ملکوں میں مسلمانوں کی اکثریت ان مقامی لوگوں کی آبادی پر مشتمل ہے جنہوں نے اسلام، تصوف کی اس عظیم تحریک کے زیر اثر قبول کیا جو ہندوستانی زندگی میں ایک انقلابی قوت کی حامل رہی ہے۔ اس تحریک نے نہ صرف دیر و حرم سے غیریت کے پردے اٹھائے بلکہ غلامی، ذات پات اور وراثتی پیشے کے بندھنوں کو توڑ کر جہاں انسان اور انسان کے درمیان مہر و وفا، احترام نفس، احترام آدمیت، اخوت و مساوات صلح و آشتی اور یک نفسی کے رشتوں کی بنیاد ڈالی وہاں انسان اور خدا کے درمیان محبت کے رشتے کی بنیاد بھی رکھی۔

نیازارم ز خود ہرگز دلے را
کہ می ترسم دراں جائے تو باشی

اسی احترام آدمیت کو اقبال اصل تہذیب قرار دیتے ہیں، کہ اصل تہذیب احترام آدمی است

ہم نے اپنا اسلام تصوف کی اس "لا اکراہ فی الدین" والی ٹھنڈی چھاؤں میں سیکھا اور اسی کے ہاتھوں بیعت کی۔ ہمارا سارا کلاسیکی ادب اور نغمہ، عہد خسرو سے لے کر بہادر شاہ ظفر کے زمانے تک اردو کا ہو کہ بنگالی، سندھی، پنجابی یا پشتو کا اسی تصوف کے عرفانِ ذات و صفات اور اسی کی اخلاقی اقدار میں ڈوبا ہوا ہے۔ لیکن ایک اس کمزوری سے کہ ہم نے اپنی نفس پر تو قابو حاصل کیا لیکن نوامیس فطرت پر اپنی کمند تسخیر نہ پھینکی جب مغرب کے صنعتی انقلاب کا طوفان تاجروں کے لاؤ لشکر اور دخانی کشتیوں کے ساتھ آیا تو ہم اس کا مقابلہ نہ کر سکے۔ ہم اس جنگ میں اپنے ضعفِ عقل، فرسودگی علم و فن اور جاگیردارانہ نظام کی بوسیدگی سے ہارے نہ کہ کسی اور سبب سے۔ اور جب اس کا احساس ہوا تو ایک نئے ذہن اور ایک نئے طریق فکر کی بھی بنیاد پڑی جس کا سمبل سر سید احمد خان تھے۔ انہیں نے ہمیں قانون سببیت (LAW OF CAUSALITY) کا پہلا سبق دیا اور یہ بتایا کہ فطرت، سلسلہ علت و معلول کے قانون کی پابند ہے۔ اس میں کوئی معجزہ اور سحر نہیں، اور سر سید ہی نے ہمیں تاریخ کے اس تنقیدی شعور سے بھی باخبر کیا جس سے زوال معقولات اور عروج معقولات ہوا۔

اور امیر علی کے ایسے مورخ محمد حسین آزاد، شبلی اور حالی کے ایسے مورخین ادب اور نقاد پیدا ہوئے اور یہ انہیں کی تحریک کا اثر تھا کہ ہماری بزم ادب میں نیچرلزم کی لے الاپی گئی جس سے پریاں کا نپیں اجنہ رخصت ہوئے اور غلو نے ہمارا دامن چھوڑا۔

لیکن سرسید کی یہ نیچری تحریک تمام تر عقلی تھی اس میں نہ تو آزادی وطن کا جنون تھا اور نہ جذبۂ دل کی کوئی حلاوت ہے چنانچہ اس کا ردعمل بھی فطری تھا اور یہ اس وقت ظاہر ہوا جب کہ بیسویں صدی کے ابتدا میں ہم نے سیدی پیمان وفا سے تنگ آکر اپنے دشمن جان یعنی مغربی ملوکیت سے معاندت مول لی کیونکہ اس کی دراز دستی مغربی ایشیا۔ اور مشرق وسطیٰ میں بڑھ چلی تھی۔ ہماری اس ادبی رومانی تحریک میں نہ صرف مغرب کی غلامی سے آزاد ہونے کا جذبہ تھا بلکہ انسان کی مکمل آزادی کا بھی جذبہ تھا۔ ہم نے استحصال کی ہر زنجیر پر حملہ کیا۔ اور اگر اس دور میں محبت کے بھی گیت گائے ہیں تو وہ گیت آزاد محبت کے رہے ہیں یہاں اس کا موقع نہیں کہ میں ان اشاروں کو پھیلاؤں، حسن تصور شرط ہے۔ کڑیاں خود بخود ملتی جائیں گی۔ لیکن اس موقع پر میں علامہ اقبال کی خدمات کا ذکر ضرور کرنا چاہتا ہوں۔

کسی شاعر کے کلام کی تاویلیں آسان ہوتی ہیں کہ رمز و کنائے میں لچک ہوتی ہے لیکن محرکات شعری تک پہونچنا مشکل ہوتا ہے تاوقتیکہ انکے بنیادی متنازعات کو گرفت میں نہ لایا جائے۔ علامہ اقبال کی تمام ترجدوجہد مغرب کی سرمایہ داری اور ملوکیت کے خلاف تھی۔ نہ صرف اس لئے کہ اس نے برصغیر کو غلام بنا رکھا تھا بلکہ اس لئے بھی کہ وہ قاتل آدمیت اور انسانیت سوز بھی تھی۔ اسی جنگ کے ساتھ ساتھ ان کا اپنا ایک جھگڑا ردو قبول کا اپنے ماضی کے ساتھ بھی تھا۔ اس تب و تاب رازی و رومی، غزالی اور بو علی سینا میں وہ اپنے ماضی کا ایک ایسا تنقیدی انتخاب چاہتے تھے جو دور حاضر کی آگہی اور مزاج سے میل کھا سکے اور مغرب کی ملوکیت کے خلاف لوگوں کو حرکت میں لا سکے۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ انھوں نے اسلام کو ایک حرکی اور ارتقائی تصور کی صورت میں پیش کیا۔ اور یہ آواز اٹھائی۔ ع قاہری در عصر ما سوداگری ست۔ اور اپنے ہم وطنوں سے کہا

خواجہ از خونِ رگ مزدور سازد لعلِ ناب
از جفائے دہ خدایاں ، کشت دہقاں خراب
انقلاب! انقلاب۔ اے انقلاب

اور یہی آوازِ انقلاب ان کی تاویل مذہب میں بھی ہے

چیست قرآں ! خواجہ را پیغامِ مرگ
دستگیرِ بندۂ بے ساز و برگ

کس کو دعوائے جگر داری ہے کہ اس آواز کو دبائے۔اسی آواز نے آزادی کے کئی آفتاب مشرق میں طلوع کئے ہیں کہ یہ آواز عصر حاضر کی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ ہمارے ادیب اور فنکار ، ہمارے شاعر اور افسانہ نگار ، جن کی دیدہ وری اور جگر داری سے ہمیں یہ صلابت روحانی ملتی ہے۔اس تہذیبی جدوجہد میں کیوں کر شریک ہیں اور ان کی ذمہ داریاں اپنے وطن ، اپنی قوم ، اپنے ملک ، اپنے عوام اور اپنے فن اور انسانیت کے ساتھ کیا ہیں۔

انسان کی زندگی اتنی گوناگوں کیفیات کی حامل ہے کہ کسی ایک کیفیت کو لے کر یہ کہنا کہ بس یہی زندگی ہے۔بڑا مشکل ہے۔یہی حال ادب کا ہے وہ اس قدر متنوع ہے کہ کسی ایک ہی رنگ کے ادب کو سامنے رکھ کر یہ نہیں کہا جا سکتا ہے کہ بس یہی ادب ہے ، لیکن جس طرح کہ انسانیت ہماری زندگی کی بنیادی قدر ہے کہ اس کے بغیر زندگی ایک بلا ہے خوبصورت ہو کہ بد صورت ، اسی طرح ادب کی بنیادی قدر تخلیق انسانیت یا انسانی اقدار ہے کہ جمال آدم اسی سے اکتساب نور کرتا ہے۔اسی کو خیر و حسن کا اتحاد بھی کہتے ہیں بقول میرؔ

خدا ساز تھا آزرِ بت تراش
ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

ہمارا اپنا یہی نقطہ نظر ، اپنے کو آدمی بنانے کا کہ ادب جمال انسانیت کے نکھارنے کا ایک آئینہ بھی ہے ہمارا اس صحت فکر کا ضامن رہا ہے کہ ہم نے ادب کو فروغِ انسانیت کے لئے تخلیق کیا ، اور اسے وہ ادب سکھایا جو تہذیب و شائستگی ، احترام آدمیت ، آزادی فکر ، تکمیل شخصیت اور آزادی انسان کی

قدروں کا حامل رہا ہے، لیکن چونکہ انسانیت، حیوانیت کے تصادم میں اور تہذیب، بربریت کے تخالف میں بڑھ رہی ہے۔ اس لئے اس تصادم و تخالف میں جب کبھی اور جہاں کہیں بھی انسانیت اور تہذیب کی قوتوں نے حیوانیت اور بربریت پر فتح پائی ہے تو ہم نے اس کی فتح کے گیت گائے ہیں۔ مشرق و مغرب کو اپنے سلام بھیجے ہیں اور کئی ایشیائی ملکوں کی قومی آزادی کی جدوجہد کے یوم منائے ہیں۔ یہی ہمارے جنوں کی وہ حکایت خونچکاں ہے جسے ہم اپنے خون جگر سے مسلسل رقم کرتے رہے ہیں۔ ع

ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

(۱۹۵۹ء)

غالب

ایک تہذیبی قوت

جب بھی غالب کی شاعری کا ذکر آتا ہے تو ہماری نظر سب سے پہلے یا تو ان کے کلام کی آفاقیت پر جاتی ہے جہاں وہ پوری انسانیت کے ترجمان ہیں، یا پھر ان کے کلام کے ایسے حصوں پر جہاں انھوں نے انسان کے عنصری جذبات کی ترجمانی کی ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ غالب کی یہ وسیع النظری اور نفسیاتی ژرف بینی دونوں ہی لائق صد تحسین وداد ہیں اور ان کے کلام کے بقائے دوام کی ضامن لیکن تاوقتیکہ ہم ان کے کلام کی تاریخی اہمیت کو نہ جانیں، یا یہ کہ انھیں ایک مخصوص تاریخی اور تہذیبی ماحول میں رکھ کر نہ دیکھیں اس کا خطرہ باقی رہتا ہے کہ کہیں ہماری وہ تحسین، تحسین ناشناس بن کر نہ رہ جائے۔ کیونکہ کسی بھی شاعر کے کلام کی عمومیت اور آفاقیت اپنی قوم کی تاریخ اور زندگی اور عالمی تاریخ سے بے نیاز ہونے میں نہیں، بلکہ اس سے دست گریباں ہونے، اس کی کشمکش کو سمجھنے اور پھر اسے عالمی تہذیب کے ارتقائی رجحانات سے نسبت دینے میں ہے۔

کیا ہمارے صہبائی غالب کا مطالعہ اس نقطہ نظر سے کیا گیا ہے؟ اس میں شبہ نہیں کہ گزشتہ پندرہ بیس برسوں میں، جوں جوں ہمارا تاریخی تنقیدی شعور زیادہ سے زیادہ گہرا اور وسیع ہوتا گیا ہے، کچھ نہ کچھ اس کی طرف توجہ دی گئی ہے اور ہم نے غالب کے کلام میں ایک تاریخی آدمی کو بھی دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ اس موقع پر ہمارے بعض بزرگ، جو اگلے وقتوں کے ہیں، یہ کہہ سکتے ہیں کہ تاریخ تو ایک گزراں حقیقت ہے۔ وہ جو وقتی اور ہنگامی، گزشتنی اور گزاشتنی ہے وہ کب ہم جیسے سرمست ازل، مطلق پرستوں، پردہ دَران تعینات کو، اپنے دام موج میں الجھا سکتی ہے، ہم تو اس کی اس دامگاہ سے ایک چشم زدن میں جست کر جاتے ہیں۔ کیا غلامی اور کیا آزادی۔ کیا راکٹ اور کیا ایٹم بم ہم تو بے مرکب اڑتے اور بے تیغ لڑتے ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ یہ بڑا

خواب آور اور نشیلا فلسفہ ہے اور جب اپنے پاس کچھ بھی نہ ہو تو اس کا نشہ اور زیادہ گہرا ہو جاتا ہے۔ لیکن گزشتہ دو ڈھائی سو سال کی پیہم پسپائیوں اور زد و کوب نے اب ہمیں یہ سکھایا ہے کہ عالم کی ہستی ناقابل تردید ہے اور یہ ایک عالم اسباب ہے نہ کہ عالم معجزات۔ میں نے یہ بات اس لئے چھیڑی کہ اب یہ جو شعور، عالم کو جاننے اور اس کے اسباب و علل کے دریافت کرنے کا پیدا ہو چلا ہے۔ وہ ہماری گزشتہ ڈیڑھ سو سال کی تاریخی تہذیبی جد و جہد ہی میں پروان چڑھا ہے۔ اور اس شعور کو فروغ دینے میں غالب کا بھی ایک حصہ ہے۔ لیکن کس قدر افسوس کی بات ہے کہ اس سلسلہ میں ان کا نام نہیں لیا جاتا ہے۔ شاید اس لئے کہ ہمارے ذہن میں یہ بات بٹھادی گئی ہے کہ مغرب کی روشنی نے ہمیں ۱۸۵۷ء کے بعد سے متاثر کرنا شروع کیا بالخصوص اس وقت سے جب سے کہ علی گڑھ کا اینگلو محمڈن کالج قائم ہوا یا پھر شاید اس لئے کہ غالب کی روشن خیالی اور روشن ضمیری میں "احیاء دین" اور تہافتہ الفلاسفہ کا کوئی علم الکلام نہ تھا۔ اور انہوں نے شمع یونانیان کو بار دیگر ہمارے درمیان روشن کیا، انہوں نے اشراق فلاطون، مشائین اور رواقین کے فلسفوں کو ہمارے درمیان از سر نو زندہ کیا۔ چنانچہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہماری روشن خیالی اور ہمارے جدید ادب دونوں ہی کا آغاز غالب ہی کی نظم و نثر سے ہوتا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ ان کی ذہنی دنیا میں مغرب اور مشرق قدیم اور جدید کی ایک شدید کشمکش ہے۔

ایماں مجھے روکے ہے، جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

لیکن اس کشمکش میں کبھی کبھی جدید قدیم پر اتنا غالب آجاتا ہے کہ وہ سید احمد خاں کو ٹوک کر یہ کہہ دیتے ہیں۔ ع

مردہ پروردن مبارک کار نیست

انہیں ایام کی انکی ایک غزل کے چند اشعار ملاحظہ ہوں دیکھئے کہ اس غزل میں مغرب کی روشنی کا خیر مقدم کس جدلیاتی منطق کے ساتھ کیا گیا ہے

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند
شمع کشتند و ز خورشید نشانم دادند

رخ کشودند و لب ہرزہ سرایم بستند
دل ربودند و دو چشم نگرانم دادند
گہر از رایت شاہان عجم بر چیدند
بعوض خامۂ گنجینہ فشانم دادند
افسر از تارک ترکان پشنگی بردند
بہ سخن ناصیۂ فر کیانم دادند
گوہر از تاج گسستند و بدانش بستند
ہر چہ بردند بہ پیدا بہ نہانم دادند

اس امر پر سارے مورخین کا اتفاق ہے کہ انگلستان کا صنعتی انقلاب ہندوستان سے لوٹی ہوئی دولت کا رہین منت رہا ہے۔ ہندوستان کا جب سونا لٹ گیا تو مغرب سے علم و دانش کا ایک آفتاب طلوع ہوا۔ جس کی روشنی سے ہرچند کہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے تاجروں نے، مشرق کو محروم رکھنے کی بڑی کوشش کی۔ لیکن جب ۱۸۳۲ء کے ریفارم بل کے بعد دولت انگلشیہ میں کمپنی کے تاجروں کا زور گھٹا اور وہاں کے صنعتی سرمایہ داروں کا زور بڑھا تو پھر اس کی روشنی یہاں بھی پھیلی۔ نہ صرف دخانی کشتیوں، ریل گاڑیوں، ٹیلیگراف اور دوسری سائنسی ایجادوں کی نمائش سے، بلکہ انگریزی تعلیم، سماجی اصلاحات (جس میں غلامی کی رسم کی منسوخی بھی شامل ہے) بھاپ کی قوت سے چلنے والے چھاپے خانوں کی ایجادات اور پریس کی آزادی کی صورتوں میں بھی۔ چنانچہ ۱۸۳۵ء سے لے کر ۱۸۴۷ء تک کا زمانہ، باوجود اس کولونیل لوٹ کھسوٹ اور شدید سرمایہ دارانہ استحصال کے جس سے ہندوستان دوچار رہا، برطانوی ہندوستان کی تاریخ میں اپنی کچھ برکتیں بھی ایں معنیٰ رکھتا ہے کہ یہ زمانہ ذہنی آزادی اور مغربی علوم و فنون کی ترویج و اشاعت کا تھا۔ اسی زمانے میں دہلی کالج قائم ہوا تھا، جس کی اہمیت کے بارے میں ذکاء اللہ لکھتے ہیں کہ سائنس اور نئے علم ہیئت کی باتیں گھر گھر میں پھیل گئی تھیں۔

غالب نے اسی خورشید مغرب کا خیر مقدم اپنی اس غزل میں کیا ہے:

ع۔ شمع کشتند و ز خورشید نشانم دادند"

اور پھر اس کی تان اس پر توڑی :

ع " ہرچہ بردند بہ پیدا بہ نہا نم دادند "

یعنی جو کچھ کہ مغرب بظاہر میں لے گیا اسے اس نے بہ باطن لوٹایا جو موتی کہ انگریزوں نے ترکوں کے تاج سے توڑے انھیں علم و دانش کے ہار میں پروئے ۔۔۔۔۔
سیاسی پہلو سے انگریزوں کی ملکیت کا دور محکومی کا ہی، لیکن قدیم مشرق کے مبلغ علم اور ہماری مطلق العنان حکومتوں کے پس منظر میں یہ حور کرن جو کوپرنیکس، گلیلیو، نیوٹن، بنتھم اور مل کے علوم کی ہمارے معاشرے میں در آئی یقیناً قابل قدر تھی، غالب کا تشکک جو اپنے ہی عقیدے کو معرض شک میں لانے کا تھا ۔ لاموجود الا اللہ

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

اسی فضا میں پروان چڑھا تھا ۔ اور اسی فضا میں ان کے عقیدہ وحدت الوجود نے منفی اثرات کو ترک کر کے وہ مثبت پہلو اختیار کیا جو زندگی کو ایک عطیہ خداوندی تصور کرنے اور اس خیال سے درگزرنے کا تھا کہ آدمی کا وجود شر ہے گناہ کا نتیجہ ہے ۔ غالب تمام تر نقد کے قائل تھے، وہ نسیہ کے قائل ہی نہ تھے، کاش حالی کی سمجھ میں یہ بات آتی تو وہ انھیں حیوان ظریف نہیں بلکہ اردو ادب کا والٹیر تصور کرتے ۔ لیکن وہ تو ساری عمر یہی کہتے رہے ۔ " ہر چند کہ مرزا نے شاعری کی نسبت سے شراب کی مدح کی ہے لیکن وہ اسے اعتقاداً برا سمجھتے تھے ۔ " معلوم نہیں حالی کا خیال غالب کے عشق کے بارے میں کیا تھا؟ بہر حال چھوڑیے اس جملہ معترضہ کو، شیخ جی ان باتوں کو کیا جانیں

با من میاویز اے پدر فرزند آزر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دین بزرگاں خوش نکرد

لیکن یہ واقعہ، مژدہ صبح کے پانے ۔ شمع کو بجھانے، اور آفتاب کو طلوع کرنے کا اس رات کا ہے جو بڑی مہیب اور تاریک تھی ۔ اور غالب اپنے اس روحانی سفر میں بہت تنہا اور اداس تھا ۔ کبھی کبھی نا امیدیوں کے طوفان نے اس پر ایسا ہجوم کیا ہے کہ اس کے دل کی ساری شمعیں بجھ گئی ہیں، اور اس نے ایک زہرہ گداز احساس شکست سے دوچار ہو کر راہ فنا کی آرزو بھی کی ہے ۔ ایسے لمحات شکست خوردگی، لمحات غم واندوہ، غالب کی شاعری میں کچھ کم نہیں ہیں لیکن وہ لمحات بڑے حسین ہیں کہ وہ کشتہ آرزوئے

زیست ہیں

نہ دانی کہ یمنا شکستن بہ سنگ
نہ بخشد بہ دل ذوقِ گلبانگ چنگ

یہ غالب جو آتشِ گبر کا پجاری (ز آتش نشانِ خدائی دہند) شمع یونانیاں کا عاشق اور خورشید باختر کا دلدادہ تھا۔ وہ میخانہ مہر و وفا، صلح و آشتی اور وحدت انسانیت کا مے گسار بھی تھا

یارب بہ جہانیاں دل خرم دہ
در دعوئے جنت آشتی باہم دہ
شد او پسر نداشت باغش از تست
آں مسکن آدم بہ بنی آدم دہ

(ماہ نو کراچی ۱۹۶۰ء)

حسرت کی غزل گوئی

حسرت نے ہمارے لئے دو کتابیں چھوڑی ہیں۔ ایک اپنی غزلوں کی کلیات دوسری اپنی زندگی کی کتاب۔ میں اس موقعے پر حسرت کی زندگی کے بارے میں بھی کچھ کہنا چاہتا ہوں۔ کیونکہ وہ ان کے مجموعۂ غزل سے کچھ کم اہم نہیں ہے لیکن جب یہ سوچتا ہوں کہ وہ تو اس راہِ پرخار سے گزرے جس راہ پر چلنے سے بقول غالب "خضر کو بھی عذر آئے" تو پھر اس کے ذکر سے کیوں نہ مجھے بھی عذر آوے لیکن بات صرف اتنی ہی نہیں ہے۔ ان کی سیاسی زندگی اور ان کی غزل گوئی میں ایک ربط پنہاں ہو تو ہو کوئی ربط ظاہر نہیں ہے اور اس کا احساس انہیں بھی تھا:

سویٹ آپ کا مقصد ، بغاوت آپ کا مسلک
مگر اس پر بھی حسرت کی غزل خوانی نہیں جاتی

اور وہ جو چند غزلیں کچھ سیاسی انداز کی کہی ہیں:

اچھا ہے اہلِ جور کئے جائیں سختیاں
پھیلے گی یوں ہی شورشِ حبِ وطن تمام
اچھا ہوا کہ خاطرِ حسرت سے مٹ گئی
ہیبت سی اک جو خطرہ دار و رسن میں تھی

وہ ان کے مخصوص رنگ سخن سے خارج میں تسلیم کی جاتی ہیں تو ایسا کیوں نہ ہو کہ پہلے ان کے رنگِ سخن ہی کو متعین کرنے کی کوشش کی جائے۔ دنیا کا کوئی بھی شاعر ایسا نہیں ہے جس کا کلام بالکل ہی یک رنگ ہو۔ میر کے یہاں کتنا حزن و یاس ہے لیکن ان کا کلام یک رنگ نہیں ہے۔

صد رنگ میری موج ہے میں طبع رواں ہوں

اور اگر شاعر کی طبع میں یہ روانی اور تنوع نہ ہو تو وہ شاعر کا ہے کو اس کی آزاد افتاد طبع میں اس صد رنگ روانی موج کا پایا جانا اس کی شاعرانہ شخصیت کا ایک فطری خاصہ ہے موضوعات سخن کو شاعر مقید کرتا ہے نہ کہ وہ خود کسی موضوع کا اسیر ہوتا ہے

یہاں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کسی بھی شاعر کے رنگ کلام کو کسی خاص موضوع کے تکرار کی نسبت سے متعین کرنا درست نہ ہوگا۔ غالب کو کب کسی نے اس طرح جانچا ہے۔ اور اگر یہ معاملہ، اسلوب کا ہے نہ کہ موضوع کا تو اس کا تعین تمامتر زبان ہی کی نسبت سے نہیں کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ کوئی بھی شاعر کسی نجی زبان میں گفتگو نہیں کرتا ہے۔ زبان ۹۹ فی صدی روایتی ہوتی ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں ایک آدھ فی صدی نئے الفاظ نئے محاورات اور نئے استعاروں کا اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ جب زبان کا یہ عالم ہو تو پھر شاعری کا ڈکشن تو اس سے بھی زیادہ روایتی ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں یہ کیونکر ممکن ہے کہ کوئی بھی شاعر اپنے ماسبق یا معاصر شعراء کے ڈکشن سے اپنے دامن کو بالکل ہی بچا کے چلے۔ قدما کے کلام سے کسب فیض کون نہیں کرتا ہے۔ پھر بھی ہم یہی دیکھتے ہیں کہ اس اکتساب کے باوجود نیا نیا اور پرانا پرانا ہی رہتا ہے۔ شاعر کے کلام میں وہ نیا پن کچھ تو اس کے اپنی زبان کے خلاقانہ تصرف سے پیدا ہوتا ہے تو کچھ اس کے اپنے تجربات کی انفرادیت یا نیرنگیوں سے۔ افسانہ عشق بڑا پرانا ہے۔ اسے کس دور میں دہرایا نہیں گیا ہے لیکن ہر دور کا افسانہ عشق کچھ تو اس دور کی مخصوص رسم عاشقی اور کچھ شاعر کے اپنے تجربات کی انفرادیت، نگاہ کی جدت اور انداز بیان کے انوکھے پن سے نیا ہو جاتا ہے۔ عشقیہ شاعری یوں ہی جیتی رہی ہے۔ اور یوں ہی ابدالآباد تک زندہ رہے گی۔

حسرت کے رنگ تغزل کو روایت اور درایت کے اسی پس منظر میں دیکھنا ہوگا لیکن اس روایت اور درایت کا صرف ایک لسانی مطالعہ ہی کافی نہ ہوگا اس کے ساتھ، شاعر کے تاریخی دور اور اس کی شخصیت کے مطالعہ کو بھی شامل کرنا ہوگا۔

حسرت صدق و صفا اور مہر و وفا کے ایک مثالی کردار ہیں، ان کا ظاہر و باطن ایک ہی لیکن انسان کی نفسیات کچھ انہیں مساوات پر تو ختم نہیں ہو جاتی ہے۔ یہ ایک بڑی پیچیدہ سی شئے ہے اس میں بڑی گرہیں اور بڑی گتھیاں ہوتی ہیں، خواہ آدمی بظاہر کتنا ہی سادہ کیوں نہ ہو۔ مجھے تو حسرت کی شخصیت کچھ دو نیم سی نظر آتی ہے۔ وہ اگر ایک طرف اپنے عقائد میں قدامت پسند تو دوسری طرف سیاست میں شدت پسند تھے۔ وہ سر سید احمد خاں کے اینگلو محمڈن کالج کے گریجویٹ تھے۔ لیکن اپنی وضع قطع میں نہ تو اینگلو

تھے اور نہ محمڈن بلکہ سیدھے سادے مسلمان اور وہ اصلاح معاشرت کی ضرورت سے باخبر تھے، لیکن سائنس اور معقولات کی رفتار سے کچھ بے نیاز سے تھے۔ ان کے لئے حصول آزادی، تکمیل اخلاق کا ایک ذریعہ تھا، نہ کہ چشم کشائی ذہن آدم کی ایک تمہید۔ وہ ہر عہد میں معاون تحریک حرمت رہے اور اس تحریک کی کڑی سے کڑی منزلوں میں وہ جس ریاضت نفس سے گزرے ہیں وہ کسی بھی مجاہد وطن کے لئے باعث رشک ہے۔ لیکن ایک چیز جو ذہن کی آزادی ہوتی ہے جس کی ابتدا، خود اپنے ہی عقائد پر شک و شبہ کی نظر ڈالنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے آثار حسرت کے یہاں نہیں ملتے ہیں:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
(غالب)

اس قسم کا استفہامیہ نشان حسرت کی ذہنی زندگی میں نہیں رہا ہے، اس استعداد سے ان کی زندگی اور ان کی شاعری دونوں ہی کم مستفیض ہے۔ اسی تجزیے نے مجھے یہ کہنے پر مجبور کیا ہے کہ حسرت ایک جذباتی آدمی تھے۔ شاعر کے لئے جذباتی ہونا فطری ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس کی وہ جذباتیت شائستہ فکر نہ ہو۔ حسرت کی شاعرانہ شخصیت میں مجھے اسی شائستگی فکر کی کچھ کمی سی نظر آتی ہے اور جس حد تک کہ وہ ایک سادہ لوح انسان تھے ان میں اثر پذیری کا جذبہ بھی قوی تھا۔ حسرت اگر سارے شعرائے اردو کے دواوین کا بالاستیعاب مطالعہ نہ بھی کرتے تو بھی وہ اتنے ہی اثر پذیر رہتے جتنے کہ وہ تھے:

غالب و مصحفی و میر و نسیم و مومن
طبع حسرت نے اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

وہ تو کہیے کہ اس مصرعے میں صرف اتنے ہی ناموں کی گنجائش تھی ورنہ حسرت نے تو اس سلسلہ میں اور بھی بہت سے نام گنوائے ہیں جن میں قائم جرأت اور تسلیم خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ اور ان بزرگوں کا یہ ذکر کچھ بر بنائے عقیدت ہی نہیں ہے حسرت نے ان میں سے ہر ایک کے رنگ میں اشعار بھی کہے ہیں۔ کہیں میر کا سوز، اور کیا عجب جو میر اشارہ میر سوز کی طرف بھی ہو۔ مصحفی کا احساس رنگ و بو مومن کی

معاملہ بندیاں، نسیم کی سخن نوازیاں ہیں تو کہیں طرفہ بہ شوخیٔ انشاء رنگ جراءت سے بھی چھیڑ چھاڑ ہے۔

کہاں میر اور کہاں جرأت۔ایک سب آگ ایک سب پانی، جرأت بقول میر اپنی چوماچاٹی لکھ لیا کرتے۔اب حسرت کا کاری ان کے اس تفاوت مذاق کی راہ میں مارا نہ جائے تو اس کا کیا انجام ہو۔اور کیا عجب جو حسرت کے ایک آدھ نکتہ چیں ان کی اسی شوخی ہی کے کشتہ ہوں۔لیکن وہ جو شاعری کی پرکھ کا مذاق رکھتے ہیں۔انہوں نے حسرت کو بار بار پایا بھی ہے اور دکھلایا بھی ہے:

حسرت ترے کلام میں مومن کا رنگ ہے

طرز مومن میں مرحبا حسرت
تیری رنگیں نگاریاں نہ گئیں

لیکن طرز مومن باوجود اپنی رنگینیوں کے مشکل پسندی کا بھی ایک طرز ہے۔ طبع حسرت کیلئے اس بار گراں کا اٹھانا مشکل تھا۔اس لئے انہوں نے مومن کی صرف رنگیں نگاریاں لیں اور اسے بنیادی رنگ قرار دیکر اس میں کچھ جراءت کی شوخی طلائی تو کچھ مصحفی کے احساس رنگ و بو کی ہوائیاں چھوڑ کیں۔پھر بھی یہ نوشابہ طبع حسرت کو اس وقت تک گوارا نہ ہوا جب تک کہ شیرینی نسیم اور اثر آفرینی میر کی اس میں چاشنی پیدا نہ کی گئی۔یہ ہے حسرت کے کلام کا روایتی پس منظر جس کی گواہی خود ان کے اشعار دیں گے۔مشتے از خروارے

توڑ کر عہد کرم نا آشنا ہو جائیے
بندہ پرور جائیے اچھا خفا ہو جائیے

حسن بے پروا کو خود بین و خود آرا کر دیا
کیا کیا میں نے کہ اظہار تمنا کر دیا

روشن جمال یار سے ہے انجمن تمام
دہکا ہوا ہے آتش گل سے چمن تمام

اللہ رے جسمِ یار کی خوبی کہ خود بخود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

اے شوق کی بے باکی کیا تری خواہش تھی
جس پر انہیں غصہ ہے انکار بھی حیرت بھی

برق کو ابر کے دامن میں چھپا رکھا ہے
ہم نے اس شوخ کو مجبورِ حیا دیکھا ہے

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے
ہم کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے

وفا تجھ سے اے بے وفا چاہتا ہوں
مری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں

لیکن کیا اس انتخابیت سے یہ ثابت نہیں ہوتا ہے کہ حسرت کی شاعری تقلیدی تھی، لیکن اگر حسرت کی شاعری تقلیدی تھی تو وہ پھر حسرت کی شاعری کیونکر ہوئی کیونکہ حسرت کے کلام میں سچائی ہی سب کچھ ہے وہ بھلا تقلیدی کیونکر ہو سکتی ہے۔ یہیں سے ان کی شاعری کا دوسرا رخ سامنے آتا ہے۔ حسرت کی شاعری دل حسرت کی کہانی تھی۔ ہر بیت میں ان کے اپنے عشق کی سرگزشت ہے۔ جسے انہوں نے اخلاقی احتساب کی زد میں پروان چڑھایا۔ اور اس رسم عاشقی کو از سرنو توقیر بخشی جو سرِ بازار رسوا ہو چکی تھی۔ حسرت کا یہ عمل باغیانہ تھا۔ انہوں نے اپنے اس عمل سے طبقۂ اشراف کی ریا کاری اور فقہا کی فطرت انسانی سے بے خبری کا پردہ چاک کیا۔ ان کے باغیانہ سیاسی

جذبے اور ان کی عشقیہ غزل گوئی کے درمیان بھی وہ ربط پنہاں تھا جس کی مناسبت پر خود حسرت کو بھی حیرت تھی۔ اور یہ اسی شعور ذات کے باعث تھا کہ حسرت نے تصوف کو اپنے اظہار عشق کا پردہ نہ بنایا ورنہ تصوف سے ان کا لگاؤ کچھ کم نہ تھا۔

حسرت کے اس عشق میں وہ لطافتیں اور وہ عجوبیاں تو نہیں ہیں، جو دور حاضر کے کلچر سے منسوب ہیں۔ لیکن اس میں تازگی اور شگفتگی ضرور ہے۔ اس سے ہمارے عشق کا وہ سیٹھا پن دور ہو گیا ہے جو شکوہ و شکایت، گلہ رقیب اور آہ و فغاں میں تھا۔ اس میں حسرت کی شخصیت کی خودداری، خود اعتمادی اور شان استغنا سبھی کچھ ہے۔ اس کا لب و لہجہ نشاطیہ ہے۔ مگر جس حد تک کہ وہ دل حسرت کی کہانی ہے وہ حسرت خیز بھی ہے

تیری محفل سے ہم آئے مگر باحالِ زار آئے
تماشا کامیاب آیا تمنا بے قرار آئی

حسرت کے کلام میں وہ جو ایک تھوڑی سی لذت تاثیر ہے وہ ان کی انہی حسرتوں کے اظہار سے پیدا ہوئی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ حسرت کے کلام میں یہ جدتیں کہاں سے آئیں۔ کیا یہ سب ان کی اپنی جودت طبع کا نتیجہ تھیں یا یہ کہ اس میں کچھ تقاضائے وقت کو بھی دخل تھا۔ حسرت کے نقادوں نے تقاضائے وقت کے عنصر کو عام طور سے نظر انداز کیا ہے۔ ضرورت اس کی ہے کہ کچھ اس کی طرف بھی رجوع کیا جائے۔

حسرت سرسید احمد خاں کی سیاست کے مخالف تھے، نہ کہ ان کی ادبی تحریک کے جو نیچرلزم کے نام سے مشہور ہوئی۔ یہ صحیح ہے کہ حسرت نے مسلسل گوئی کے اصناف سخن کو ہاتھ نہیں لگایا، اور غزل ہی کے رسیا رہے۔ لیکن وہ شاعری میں نیچرلزم کے حامی تھے حسرت شاعری کو ایک قسم کی مصوری سے تعبیر کرتے ہیں جس کا حسن اصل سے قریب تر ہونے میں ہے اس سلسلہ میں حسرت کے "نکات سخن" سے ایک اقتباس سنئے۔ اس سے ان کی شاعری کی ماہیت پر بھی روشنی پڑتی ہے۔

"ارباب نظر نے شاعری اور مصوری کو ایک ہی قبیل سے قرار دیا ہے اس کی بنیاد یہ ہے کہ جس طرح کامیاب مصوری کے لئے لازم ہے کہ

جس چیز کی نقل اتاری جائے وہی ہو بہو تصویر میں نظر آئے۔ اسی طرح حقیقی (نیچرل) شاعری کے لئے بھی اس بات کی ضرورت ہے کہ واقعات محبت کے بیان میں تصنع سے کام نہ لیا گیا ہو۔ اور جذبات کی صحیح ترجمانی کی گئی ہو عام اس سے کہ وہ جذبات علوی ہیں یا سفلی۔"

اور حسرت نے اپنے اس خیال کی وضاحت کہ "شاعری جذبات کی صحیح ترجمانی ہے۔ عام اس سے کہ وہ جذبات علوی ہوں یا سفلی" مختلف جگہوں اور موقعوں پر کی ہے

۱۹۴۵ء میں جب کہ حیدر آباد میں اردو کانفرنس منعقد ہوئی تو راقم الحروف بھی اس موقع پر موجود تھا۔ وہیں میں نے حسرت کو تقریر کرتے ہوئے سنا۔ جب ایک قرارداد ترقی پسند ادیبوں کی طرف سے عریانی کی مخالفت میں پیش کی گئی تو مولانا حسرت نے اس کی شدید مخالفت کی اور اپنی اس منطق کو استعمال کیا جس کا اظہار انہوں نے اپنے ایک غیر مطبوعہ مضمون میں بھی کیا ہے۔ اس مضمون کا حوالہ پرنسپل عبدالشکور کانپوری نے انتخاب حسرت کے دیباچے میں دیا ہے۔ اس سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:۔

"فاسقانہ شاعری کو بد مذاقی پر محمول کرنا سوقیانہ و مبتذل قرار دینا انصاف کا خون کرنا ہے۔ حقیقت حال یہ ہے کہ جب شاعری کا مقصد جذبات کی صحیح مصوری مسلم ہو تو پھر اس کے دائرے کو صرف پاک جذبہ عشق و محبت تک محدود کر دینے اور عامہ خلائق کے ۹۹ فی صدی جذبات ہوس کو اس سے خارج کر دینے کی کوشش اور وہ بھی محض اس بنیاد پر کہ ان کا اظہار و اعلان بعض فقیہانہ و ملایانہ طبائع کی مصنوعی پاکیزگی خیال کے لئے ناگوار ثابت ہوگا۔ خود مخالفین ہوس نگاری کی انتہائی بد مذاقی اور بے شعوری کے سوا اور کسی چیز پر دلالت نہیں کرتا۔ البتہ اس ضمن میں حد اعتدال سے گذر جانا جیسا کہ رنگین کی بعض ریختیوں اور صاحب قران و جان صاحب کے مبتذل اشعار میں پایا جاتا ہے۔ بے شک قابل اعتراض ہے مگر ایسے کلام کو فاسقانہ کے بجائے فاحشانہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔"

آپ نے ان جملوں میں بین السطور یہ بھی محسوس کیا ہوگا کہ مولانا نے ہمارے شعرا‌ءِ کرام کے تصنع اور ملایانہ طبائع کی مصنوعی پاکیزگیِ خیال دونوں ہی کی مخالفت کی ہے۔ اور جس چیز پر زور دیا ہے وہ جذبات کی سچائی ہے اور اس کی سچی مصوری ہے۔ اور چونکہ وہ جذباتِ ہوس کو آدمی کے لئے نیچرل سمجھتے ہیں۔ ۹۹ فی صدی سے یہی نتیجہ نکالا جاسکتا ہے اور اگر ایک فی صدی میں کوئی فرشتہ نکلا بھی تو وہ آدمی کا ہے کو رہا، اس لئے وہ "جذباتِ ہوس" کو عشقیہ شاعری سے خارج کر دینے کے حق میں نہیں ہیں۔ ان کے اس بیان سے ان کا ایک معیار، سوقیانہ اور مبتذل کلام کے پرکھنے کا بھی ہمارے سامنے آیا ہے۔ حسرت کا یہ خیال ہے کہ کلام مبتذل، جذباتِ ہوس کے اظہار سے نہیں بلکہ اپنے طریقِ بیان سے ہوتا ہے۔ اور اس طریقِ بیان کو انہوں نے تصنع کا نام دیا ہے۔ میں نے جو یہ نتیجہ نکالا ہے۔ اس کی دلیل ان کے ایک مضمون میں موجود ہے۔ وہ "مکاتیبِ امیر" کے ریویو میں ثاقب کے اس خیال کی تردید کرتے ہیں کہ داغ کی شاعری سوقیانہ اور مبتذل بہ اعتبارِ موضوع ہے۔ اور اپنی یہ رائے دیتے ہیں کہ وہ سوقیانہ اور مبتذل تصنع کے عیب سے ملوث ہونے کے باعث ہو گئی ہے نہ کہ جذباتِ ہوس کے اظہار کے باعث۔ مولانا کا جملہ یہ ہے:۔

> "جذباتِ روحانی تو درکنار ہم یہ کہتے ہیں کہ داغ نے خواہشاتِ نفسانی کی بھی صحیح تصویر بہت کم کھینچی ہے۔ جرات اور انشا کے یہاں اس قسم کے خیالات میں چونکہ صداقت کا رنگ موجود ہوتا ہے اس لئے ان کی غیر متین اور غیر مہذب شاعری بھی حسن سے خالی نہیں کیونکہ حسن و صداقت کا لازم و ملزوم ہونا ضروری ہے۔ (حسرت کا یہ جملہ بڑا اہم ہے) برخلاف اس کے داغ کی معاملہ بندیوں اور عیاشانہ چوچلوں کو تصنع کا عیب اس قدر مبتذل اور بدنما کر دیتا ہے کہ مذاقِ صحیح ان سے کسی طرح لذت یاب نہیں ہو سکتا۔"

یہاں یہ چیز بالکل ہی واضح ہو جاتی ہے کہ حسرت بہ نسبت مولانا حالی کے نیچرل شاعری کے مفہوم کو بہتر طریقے سے سمجھے تھے۔ حالی نیچرل پر اخلاقیات کی قدغن لگاتے ہیں حسرت اسے رد کرتے ہیں۔

اس زمانے میں مذاق شاعری کا تقاضا بھی یہی تھا کہ کلام کو تصنع اور تکلف، مبالغہ اور جھوٹ، آورد اور آخور سے پاک کیا جائے۔ اور اس کا اثر حسرت کے ہمعصر شعرا کے کلام میں بھی پایا جاتا ہے۔ خواہ وہ نظم گوئی کی طرف راغب رہے ہوں یا غزل گوئی کی طرف۔

سادگی یعنی غیر مصنوعیت اور سچائی، یہی دو چیزیں روح عصر بن کر ان کے سامنے آئیں۔ صفی، محشر، عزیز، وحشت، شاد عظیم آبادی ان سب کے یہاں وہ روح عصر موجود ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ لکھنؤ کے بعض بعض شعرا کلام میں تاثر پیدا کرنے کی فکر میں گریہ و زاری پر اتر آئے غالباً مرثیہ گوئی کے زیر اثر ایسا ہوا۔ اس گروہ کے شعرا کے درمیان حسرت کی آواز جو اس قدر منفرد اور دل آویز معلوم ہوئی تو اس کا سبب یہ تھا کہ انہوں نے طرز لکھنؤ میں کہنے کے بجائے زبان لکھنؤ میں رنگ دہلی کی اثر آفرینی کو ابھارا اور اپنے اظہار عشق میں نیچرل ہوتے ہوئے گریہ و زاری کے بجائے معاملات عشق کی سچی مصوری کو اپنے شعری وجدان کا مسکن ٹھہرایا۔ حسرت کی یہی وہ لے تھی جس نے سب کو ان کی طرف متوجہ کر دیا۔ اور صفی کی یہ آرزو پوری ہونے کو آئی

غزل اس نے چھیڑی مجھے ساز دینا
ذرا عمر رفتہ کو آواز دینا

لیکن حسرت کی اس غزل میں وہ کسک، وہ نشاط الم وہ لذت خواب اور وہ فضائے نغمہ نہیں کہ اس کو چھیڑتے ہی تار رگ حیات جاگ پڑے۔ اس میں نہ تو خونابۂ چشم کی وہ شمع افروزی ہے کہ تیرہ و تار لحوں میں اس سے غمگساری ہوسکے اور نہ نگارش جمال کے وہ سامان آرائش ہیں کہ ہوش و حواس کو لذتِ فردوس میسر ہو۔ اور نہ اس میں وہ کیف نغمہ ہے کہ اس کا حرف حرف صدائے چنگ و صوت ہو۔ اس میں سامان تخیل بھی کم ہے۔ نہ غرفہ کوئی سیر کون و مکاں کا۔ نہ اشارہ کوئی خرد افروزئی چمن کا نہ کوئی حرف خواب کا۔ حسرت کا یہ عشق بڑا معصوم سا، نو خیز جوانی کا ہے۔ اس میں نہ تو زیادہ گہرائی ہے اور نہ زیادہ وسعت، لیکن یہ بڑا رنگین اور بامزا ہے۔ اور جہاں اس میں عمر رفتہ کی کچھ یادیں ہیں وہاں یہ پر اثر بھی ہے:

یاد کر وہ دن کہ تیرا کوئی سودائی نہ تھا
باوجودِ حسن تو آگاہِ رعنائی نہ تھا
عشقِ روز افزوں پہ اپنے مجھ کو حیرانی نہ تھی
جلوۂ رنگیں پہ تجھ کو نازِ یکتائی نہ تھا
دید کے قابل تھی میرے عشق کی بھی سادگی
جب کہ تیرا حسن سرگرمِ خود آرائی نہ تھا
کیا ہوئے وہ دن کہ محوِ آرزو تھے حسن و عشق
ربط تھا دونوں میں گو ربطِ شناسائی نہ تھا

لیکن بات کچھ یہیں پر ختم نہیں ہو جاتی۔ حسرت کی مقبولیت میں ان کے اس اجتہادِ سخن کو بھی دخل ہے جو انہوں نے ڈکشن کے میدان میں کیا۔ شعرائے متاخرین کے ہاتھوں غزل کی زبان رعایت لفظی کی دھن میں اس قدر غیر شاعرانہ ہو چکی تھی کہ مستعار منہ کی کوئی نسبت مستعار لہ سے باقی ہی نہیں رہ گئی تھی۔ دشنہ و خنجر نازو ادا کے استعارے نہ رہے، بلکہ آلاتِ قتل کے لغوی یا حقیقی معنوں میں تبدیل ہو گئے۔ حسرت نے اس رجحان کی شدت سے مخالفت کی اور شاعری کی زبان میں شعریت کا احساس از سرِ نو پیدا کیا۔ ہرچند کہ اس میں حسرت تنہا نہ تھے اس میں جلال، صفی اور چند دوسرے شعراء کی کوششوں کو بھی دخل تھا۔ بہرحال حسرت ان لوگوں میں سے نہ تھے جو زبان کی سادگی کو جذبات کی سادگی کا بدل سمجھتے تھے۔ حسرت کی زبان سلیس ہے مگر شاعرانہ نہ کہ سادگی کے پردے میں نثری اور غیر شاعرانہ۔ وہ شعری زبان کے معاملے میں روزمرہ اور محاورے کے ارادی استعمال کے قائل نہ تھے۔ انہوں نے عام فہم زبان کو اپنے تخیل کی محوساتی فضا سے رنگین بنایا ہے اس رنگینیِ تخیل کو وہ شاعری کے لئے لازمی تصور کرتے تھے۔

حسرت نہ تو اس مصنوعی سادگی کے قائل تھے جو آرزو کی غزلوں میں ہے اور نہ اصلاح پسند واعظ حالی کی اس سادگی زبان کے جہاں ان کی سادگی رنگینیِ تخیل سے عاری ہے۔

حسرت کا یہ کلام سادہ و رنگین ہے نہ کہ سادہ و بے رنگ، چونکہ دورِ حاضر کا عام

مذاق شاعری اسی ڈکشن کے اپنانے اور سچائی پر زور دینے کا تھا۔ اس لئے حسرت کی غزلیں بہت مقبول ہوئیں لیکن حسرت کی یہ شاعری ہر پہلو سے مائیز (MINOR) یا چھوٹی ہے گو کم رتبہ یا کم سواد نہیں ہے۔ حسرت نہ تو کوئی بڑے فن کار تھے اور نہ کوئی بڑے عاشق، عشق کی آگ ان کے آب و گل میں بڑی تھوڑی سی تھی، جو دو ایک ہی موسم گل میں مشتعل ہو کر بجھ گئی۔ حسرت نے جتنی اچھی غزلیں کہیں ہیں وہ سب کی سب ۱۹۲۰ء کے پہلے کی ہیں۔ اور اس زمانے کی غزلوں میں بھی، شورش عشق یا جنون کی باتیں کم کم زیادہ تر حسن و نظری کی باتیں ہیں:

شورش عاشقی کہاں اور مری سادگی کہاں
حسن کو تیرے کیا کہوں اپنی نظر کو کیا کروں

اور جہاں کہیں کچھ عشق کی باتیں ہیں تو وہ اکثر و بیشتر نری جذباتی قسم کی ہیں جو ان کی نوخیز جوانی کی جذباتیت کی غماز ہیں۔

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے
ہم کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے

لیکن حسرت کی زندگی کا سرمایہ کچھ ان کی غزلوں ہی کا مجموعہ نہیں ہے، حسرت کی دوسری کتاب ان کی کتاب زندگی بھی اہم ہے، کیونکہ اس کا ایک رشتہ، اگر کسی اور صورت میں نہیں تو سچائی اور خلوص کی صورت میں تو انکی شاعری سے یقیناً ہے۔ جن لوگوں کا یہ خیال ہے کہ ان دونوں میں یعنی انکی شاعری اور انکی سیاسی جدوجہد اور حق گوئی میں کوئی مطابقت نہیں ہے، وہ اسے بھلا دیتے ہیں کہ حسرت کی نظر میں حق وہی ہے جو عین فطرت ہے۔ عشق و محبت کی باتیں کب اس حق سے یا فطرت سے خارج میں ہیں۔ حسرت کا دوسرا نام سچائی اور خلوص تھا

(نیا دور کراچی ۱۹۵۹ء)

دست صبا ---- فیض کا ایک مجموعہ کلام

ایک بار فیض ہماری بزم سے یہ کہہ کر رخصت مانگ چکے تھے کہ جب "محرکات کی شدت میں کمی واقع ہو جائے تو شاعر کو اہل محفل کا شکریہ ادا کر کے اٹھ جانا چاہیے۔"
فیض کے ان محرکات شعری میں اس وقت زیادہ نازک مقام حسن ہی کو حاصل تھا:

آج پھر حسن دل آرا کی وہی دھج ہوگی
وہی خوابیدہ سی آنکھیں وہی کاجل کی لکیر
رنگ رخسار پہ ہلکا سا وہ غازے کا غبار
صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حنا کی تحریر
اپنے افکار کی، اشعار کی دنیا ہے یہی
جانِ مضموں ہے یہی شاہد معنیٰ ہے یہی

اور پھر اس کا اختتام اس بند پر

لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ
ہائے اس جسم کے کمبخت دل آویز خطوط
آپ ہی کہیئے کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے
اپنا موضوع سخن اس کے سوا اور نہیں
طبع شاعر کا وطن اس کے سوا اور نہیں

لیکن شاعر نے اسی نظم میں کچھ اور موضوعات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ جن کے تحت ان کی سیاسی نظمیں آتی ہیں۔ فیض کی شاعری میں یہ دونوں رجحانات آپس میں کچھ اس طرح ملے جلے ہوئے ہیں کہ ان میں سے کسی ایک کو دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ فیض نے غریبوں کی حمایت، زیر دستوں کے مصائب اور دکھ درد کے معنی اسی عشق سے سیکھے ہیں جن میں آسودگی جسم سے زیادہ لذت ہوش و گوش ہے۔ فیض کی عشقیہ شاعری میں اس قسم کا اشارہ تقریباً ناپید ہے جسے

بوالہوسی سے تعبیر کیا جاسکے ۔اس کے برعکس حسن عبارت ہے انکی شاعری میں زندگی کی مجموعی لطافتوں سے ۔

حسن کا یہ تصور ہمیں غالب کے یہاں بھی ملتا ہے جسکا ایک پہلو تکمیل شخصیت کے جذبے کا حامل ہے جو اپنی آخری منزل میں پوری انسانیت کی ترقی اور وحدت انسانیت کے زندہ رشتوں کے تصور کے ساتھ وابستہ ہے ۔

یہ نقطہ نگاہ مبینہ رومانوی نقطہ نگاہ سے مختلف ہے یہاں خرد کو نہ تو جذبات پر قربان کیا جاتا ہے اور نہ کسی جذبے کو خرد کا نعم البدل ٹھہرا کر ایک نئے جنون کی فرمائش کی جاتی ہے ۔ بلکہ اس کے برعکس یہاں زندگی کی ساری منزلیں خرد ہی کی رہنمائی میں سر کی جاتی ہیں اور ہر وہ رکاوٹ جو تکمیل شخصیت اور تخلیق حسن کی راہ میں حائل رہتی ہے اسے خرد ہی کی رہنمائی میں سر کیا جاسکتا ہے ۔ فیض کی شاعری انہیں راستوں پر گامزن رہی ۔ اگر ایک طرف اس نے غلامی اور غلامی کے میراث سے بغاوت کی تو دوسری طرف اس نے حسن دلدارا کی سج دھج بھی دکھلائی ۔ شفق کا مہکایا ہوا پیرہن ، ٹمٹماتے ہوئے آویزے ، دلاویز خطوط ، حنا کی تحریر ، چاندنی کا سیل نور غرضکہ وہ ساری موجیں جو رنگ و بو ، نور و نغمہ کے کسی پیکر سے اٹھتی ہیں ۔ فیض " دست صبا " میں حسن کے اس تصور کو نہیں بھولے ہیں

تازہ ہیں ابھی یاد میں اے ساقیٔ گلفام
وہ عکسِ رخِ یار سے لہکے ہوئے ایام
وہ پھول سی کھلتی ہوئی دیدار کی ساعت
وہ دل سا دھڑکتا ہوا امید کا ہنگام

اور وہ کیوں بھولیں جب کہ انھوں نے لیلائے وطن کو بھی اسی انداز سے چاہا ہو اور ان دونوں کے پیار میں کوئی تضاد نہ محسوس کیا ہو بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ انھوں نے پہلے عشق میں کم صعوبتیں جھیلیں ۔یہی کچھ بیم ورجا کی آویزش ناز و ادا کی ستم رانیاں اور مرگ سوز محبت کا خوف رہا ہوگا ۔لیکن دوسرے عشق میں تو اس سربلند کو سردار تک بھی لے جانے کی کوشش کی گئی ۔ فیض کی شاعری میں اگر ایک روایت قیس کی ہے تو دوسری منصور کی

ہمیں سے سنت منصور و قیس زندہ ہے

فیض نے ان دونوں روایات کو اپنی شاعری میں کچھ اس طرح سمو لیا ہے کہ ان کی شاعری بذات خود ایک روایت بن گئی ہے۔ فیض کی شاعری کو ہم اسی روایت کی انفرادیت اور بانکپن سے پہچانتے ہیں جس میں موج شفق، موج صبا اور موج خون گھل مل سی گئی ہیں۔ فیض کی اس شاعری کا ہر حرف ایک اشارہ ہے، ان مانوس تمناؤں اور آرزوؤں کا جن سے ہمارے سینے آباد ہیں لیکن اہل دول کا یہ فرمان کہ کوئی سر اٹھا کے نہ چلے، شاعر سے فرہاد کی باتیں بھی کرواتا ہے:

جان جائیں گے جاننے والے
فیض فرہاد و جم کی بات کرو

چنانچہ جب اس نے اسی رمز و کنائے میں یہ شعر کہا:

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہیں
وہ بات ان کو بہت ناگوار گذری ہے

تو ہر شخص مسکرا اٹھا گویا اس نے ان کے دلوں کی بات کہدی ہو۔ رمز و کنائے کے اشارے ہماری شاعری میں کب نہیں چلے ہیں۔ فقیہہ شہر کی زبان درازی اور بلکلاہوں کی مشق سیاست کو اسی انداز میں روکا اور ٹوکا گیا ہے:

اسد بسمل ہے کس انداز کا قاتل سے کہتا ہے
تو مشق ناز کر خون دو عالم میری گردن پر

یہی وہ طنز تھا جس نے مشق ستم کو مشق ناز اور مشق ناز کو مشق ستم میں تبدیل کر دیا۔ لیکن جب رمز و کنائے کی یہ زبان تیر و نشتر سے خالی ہوتی ہے۔ اس شعور سے خالی ہوتی ہے جو بلکلاہوں کو چھیڑتا اور صیاد کو روکتا ٹوکتا ہے تو بے جان، روایت پرستی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ غزل اس گراوٹ سے اس وقت تک بلند نہیں ہوئی جب تک کہ کچھ لوگوں نے اسے اپنے سچے جذبات کے اظہار کے لئے استعمال نہیں کیا پھر بھی وہ سیاست سے کتراتی رہی تا وقتیکہ اقبال نے اسے سیاست کے لئے استعمال نہیں کیا۔ اقبال کے معاصر شعراء میں سے کچھ ایسے بھی گزرے ہیں جنہوں نے غزل کی ایمائی زبان کو سیاسی جذبات کے اظہار کے لئے استعمال کیا ہے۔

"دست صبا" میں کم و بیش سولہ غزلیں ہیں جو سب کی سب تقریباً ایک ہی موڈ کی حامل ہیں۔ وہ موڈ کچھ تو یاد یار مہرباں سے متعلق ہے اور کچھ حریفان بادہ پیما کی اس ضد سے کہ کوئی سر اٹھا کہ نہ چلے۔

فیض کی ان غزلوں کا پیکر فلسفیانہ خیالات کا حامل نہیں ہے۔ ان کی غزلوں میں کوئی فلسفہ نہیں ہے بس ایک عالمی نقطہ نظر درد انسانیت کا ہے جسے ہم شاعر کے ساتھ مشترک رکھتے ہیں اور جس کا اظہار ان کی غزلوں میں کبھی طنز کی صورت میں تو کبھی اشارات و کنایات کی فضا میں نظر آتا ہے:

فیض ان کو ہے تقاضائے وفا ہم سے جنھیں
آشنا کے نام سے پیارا ہے بیگانے کا نام

اس سے زیادہ ان کی غزلوں پر کسی فلسفے کا بوجھ نہیں ہے۔ اور یہ اچھا ہی ہے ورنہ یہ نازک بدن صنف سخن اپنا حسن کھو دیتی لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ انکی غزلیں، خیال کے مساوی القدر جذبہ نہیں رکھتی ہیں وہ بہت کچھ سمبلز کے ذریعے اپنی بات کہہ جاتے ہیں۔ روایتی غزلوں کی طرح انکی غزلوں میں نہ تو وحدت تاثر کی کمی ملتی ہے اور نہ تسلسل احساسات کی۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ وہ وحدت ان کی شاعری کا مخصوص مزاج لئے رہتی ہے یعنی قیس و منصور کی روایتوں کی آمیزش کا:

وہی ہے، دل کے قرائن تمام کہتے ہیں
وہ اک خلش کہ جسے تیرا نام کہتے ہیں
تم آرہے ہو کہ بجتی ہیں میری زنجیریں
نہ جانے کیا مرے دیوار و بام کہتے ہیں
یہی کنار فلک کا سیہ تریں گوشہ
یہی ہے مطلع ماہ تمام کہتے ہیں
پیو کہ مفت لگادی ہے خون دل کی کشید
گراں ہے اب کے مئے لالہ فام کہتے ہیں
فقیہہ شہر سے مے کا جواز کیا پوچھیں
کہ چاندنی کو بھی حضرت حرام کہتے ہیں

نوائے مرغ کو کہتے ہیں اب زیان چمن
کھلے نہ پھول اسے انتظام کہتے ہیں
کبھو تو ہم بھی چلیں فیض، اب نہیں سر دار
وہ فرق مرتبۂ خاص و عام، کہتے ہیں

اس غزل میں واضح طریقے سے دو موڈ نظر آتے ہیں۔ ایک کا تعلق یاد یار مہرباں سے اور دوسرے کا تعلق زہے نصیب محتسب، خون دل کی کشید سے۔ فیض کی بیشتر غزلوں کا یہی پیٹرن ہے۔ بشرطیکہ ان کی کوئی غزل، اتنی مختصر نہ ہو کہ اس میں یہ دونوں نہ سما سکیں۔

فیض جب بھی محفل میں آئے تو ایک چھوٹی سی کتاب۔ ایک قطعہ، کسی غزل کے چند اشعار، کچھ یوں ہی مشق سخن اور کچھ معذرت کی باتیں لے کر آئے لیکن ہر بار کامیاب آئے۔ دوست دشمن نے سرہلایا، یار دوستوں میں چرچا ہوا کچھ لوگوں نے کتاب پٹک دی، اس میں رکھا ہی کیا ہے۔ اجنبی خاک نے دھندلا دئے قدموں کے سراغ، ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم لیکن جب کسی نازک سی کسک نے دل میں چٹکی لی اور دل کی شمعیں فروزاں ہوئیں تو پھر وہی فیض کو گنگنانے بھی لگے۔ پھر کوئی آیا دل زار نہیں کوئی نہیں، آؤ کہ مرگ سوز محبت منائیں ہم، اپنے اجداد کی میراث ہے معذور ہیں ہم، چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی۔ عجیب ملے جلے سے خیالات ہیں کبھی ایسی شگفتگی اور شادابی جو سودا کو بھی خوش کرے اور کبھی ایسی افسردگی کہ غالب کو بھی اس پر رشک آئے۔ تس پہ امید کا یہ عالم کہ سیہ ترین رات کا سینہ بھی منور ہو جائے ان ساری چیزوں کو گھلا ملا کر وہ کیوں کر اپنے فن میں پیش کرتے ہیں۔ اس کو سمجھنے کے لئے ان کے فن کی چند خصوصیات پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔

غالب نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب سے میرے سینے کا ناسور بند ہو گیا ہے میں نے شعر کہنا بند کر دیا ہے۔ ناسور کا استعارہ بھی عجیب و غریب ہے۔ شاعر آدمی نہ ہوا کوئی مریض ٹھہرا۔ لیکن اسے کیا کیا جائے کہ شاعر کے لئے ایک ناسور کا ہونا ضروری ہوتا ہے۔ ورنہ خون جگر کی تراوش کہاں سے ہوگی وہ ناسور ایک بڑے شاعر کے یہاں صرف اپنے حرماں نصیبی کا نہیں ہوتا ہے ورنہ امتداد زمانہ سے وہ بند بھی ہو سکتا ہے۔ وہ ناسور

اپنی اکائی کے خول سے نکل کر دوسروں کی زندگی کو اپنانے یا اپنی شخصیت کی تکمیل کے لئے دوسروں کی زندگی کو مکمل اور بھرپور بنانے کا بھی ہوتا ہے۔ فیض کے یہاں یہ ناسور ابتدا ہی سے تھا۔ کچھ دنوں کم کم رستا رہا۔ لیکن حالات کے بدلنے کے باعث اب کچھ زیادہ رس رہا ہے۔ لیکن تنہا یہی ایک چیز فیض کے فن کی وضاحت نہیں کر سکتی ہے فیض کی شخصیت میں قوت احساس اور احساس لذت دونوں ہی بہت قوی ہیں۔ اگر مصرعے کی تشکیل میں کچھ سوز کچھ ساز، کچھ پر افشانیٔ رنگ و بو نہ ہو تو وہ فیض کے جی کو نہیں لگتا ہے۔ یوں تو یہ حوصلہ ہر ایک شاعر رکھتا ہے۔ لیکن کچھ لوگ اس باب میں اس قدر آورد سے کام لیتے ہیں کہ ان کے یہاں اچھی خاصی تشبیہیں بھی اپنی لطافت کھو دیتی ہیں۔ فیض کا کلام اس قسم کے آورد سے پاک ہے۔ وہ بیشتر اوقات تشبیہ سے زیادہ استعارے اور استعارے سے زیادہ ایک صفت کے لفظ سے کام نکال لیتے۔ اور یہیں پر وہ غالب کے فن سے زیادہ قریب ہیں۔ بے خواب کواڑوں، بے خواب ستارے، ترسی ہوئی نگاہیں، بے صبر نگاہیں، بے سود نگاہیں وغیرہ بعض اوقات وہ صفت مقلوب کا بھی بڑا خوبصورت استعمال کرتے ہیں۔ وہ دل سا دھڑکتا ہوا امید کا ہنگام، اس کے علاوہ وہ کبھی کبھی مختلف صورِ تخییل (ایمیجز) کو ایک ہی تخییل (امیج) میں کچھ اس طرح مرتکز کر دیتے ہیں کہ جو بات دو چار مصرعوں میں کہی جانے والی ہوتی ہے وہ ایک ہی مصرعے میں ادا ہو جاتی ہے۔ یہاں تخیلات کے ارتکاز اور مجرد خیالات کے ارتکاز کے فرق کو سمجھ لینا چاہیے۔ آخر الذکر رجحان مشکل گوئی کی طرف لیجا سکتا ہے جیسا کہ غالب کے ساتھ رنگ بیدل میں ہوا لیکن اول الذکر رجحان شاعری کا ایک حسن ہے:

پھر نظر میں پھول مہکے، دل میں پھر شمعیں جلیں
پھر تصور نے لیا اس بزم میں جانے کا نام

ہمارے پرانے اسکول کے اہل ذوق حضرات اور اساتذہ شاید اس بات پر ناک بھوں چڑھائیں کہ "نظر میں پھول مہکے" کیا چیز ہوئی۔ کیونکہ خوشبو کا تعلق نظر سے نہیں ہے لیکن اگر وہ اپنے تخیل پر ذرا زور ڈالیں تو اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ شاعر نے پھول کے رنگ اور اسکی خوشبو کو ایک دوسرے کے ساتھ وابستہ کر دیا ہے

ان جدید خوبیوں کے ساتھ فیض کے انداز بیان میں اردو شاعری کا وہ مخصوص

کلچر بھی ہے جس کی پرداخت دلی کے شعراء نے کی تھی:

ہے خبر گرم کہ پھرتا ہے گریزاں ناصح
گفتگو آج سر کوئے بتاں ٹھہری ہے
ہوئی ہے حضرت ناصح سے گفتگو جس شب
وہ شب ضرور سر کوئے یار گذری ہے

زبان کا یہ لطف "دست صبا" میں بہ نسبت "نقش فریادی" کے زیادہ نکھر آیا ہے شاید اس لئے کہ اسیری کے دور میں فیض نے اساتذہ سخن کے کلام سے کافی دل بہلایا ہے۔ لفظوں کے انتخاب اور تخیلات کی رنگارنگی کے علاوہ ان کے کلام کی ایک خصوصیت اسکی غنائیت بھی ہے۔

شاعری اور موسیقی کا چولی دامن کا ساتھ ہے کیونکہ شعر کو پہچاننے کی ایک شرط اس کا آہنگ بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ مختلف بحریں، اس کے ارکان، ردیف اور قافیئے یہ سارے التزامات وزن، موسیقی سے اخذ کئے گئے ہیں اور اب وہ اس قدر مجرد اصولوں کے تحت منظم کئے جا چکے ہیں کہ ہر وہ شخص جسکا کلام موزوں ہوتا ہے وہ ایک قسم کی موسیقی ہی سے کام لیتا ہے۔ تاہم ہم محسوس کرتے ہیں کہ بہت سے لوگوں کا کلام نغمے کی لذت سے نا آشنا بھی رہتا ہے۔ ان کی اس ناکامی میں اگر کچھ دخل متنافر حرفی کو ہے تو کچھ اس بات کو کہ وہ اپنے خیالات کا اظہار احساس کے ذریعے نہیں کر پاتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کے اشعار میں خارجی موسیقی، یعنی وزن والی موسیقی تو ملتی ہے لیکن داخلی موسیقی جو لرزش احساس سے پیدا ہوتی ہے جگہ نہیں بنا پاتی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ بھی نکالا جا سکتا ہے کہ الفاظ اپنی شعلہ سامانی کا اکتساب لفظوں کی معنویت ہی سے نہیں بلکہ احساسات کے تلازمات سے بھی کرتے ہیں ہر چند کہ آواز کی غنایت اس کا ایک ضروری جزو ہے۔ فیض کی شاعری میں غنایت اسی نسبت سے ہے نہ کہ اس نسبت سے کہ وہ لفظوں کے اصوات کو ان کی معنویت پر ترجیح دیتے ہیں۔ اس کا کھلا ہوا ثبوت یہ ہے کہ اظہار خیال کی ضرورت کے تحت وہ اپنی ایک ہی نظم میں موسیقی کا پیٹرن بدل دیتے ہیں۔ "نثار میں تری گلیوں پہ اے وطن کہ جہاں" اس نظم میں انہوں نے اس کے مختلف بندوں میں موسیقی کا مختلف پیٹرن استعمال کیا ہے۔ کہیں ردیف اور قافیے

دونوں کی پابندی ہے تو کہیں صرف ردیف کی پابندی ہے اور کہیں ان دونوں سے گلوخلاصی ہے۔ آہنگ کے اس تنوع کے باوجود جسے ایک ہی نظم میں روایتی اعتبار سے زیادہ مستحسن نہیں سمجھا جاتا ہے۔ اس نظم کے تالیف نغمہ میں کوئی عیب پیدا نہیں ہو پاتا ہے۔ فیض کے کلام میں موسیقیت اسی انداز کی ہے۔ کہیں تند و تیز تو کہیں مدھم اور سبک سیر۔ لیکن جب انہیں اپنے احساسات پر قابو نہیں رہتا ہے تو وہ اپنے ساز کو بالکل علاحدہ بھی کر دیتے ہیں:

مجھ کو شکوہ ہے مرے بھائی کہ تم جاتے ہوئے
لے گئے ساتھ مری عمر گذشتہ کی کتاب
اس میں تو میری بہت قیمتی تصویریں تھیں
اس میں بچپن تھا مرا اور مرا عہد شباب

اس نوحے میں شاعر نے نثر کی زبان پر اکتفا کیا ہے۔ اور اپنے احساسات کا اظہار اس طرح کیا ہے جس طرح ایک چھوٹا بھائی بڑے بھائی سے کچھ شکوہ شکایت کر رہا ہو۔ اس نظم کے پڑھنے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ طبع شاعر کا وطن شعر کی مہکتی ہوئی فضاؤں سے پرے وہ بستی بھی ہے جہاں کے بسنے والے کسی تکلف کے بغیر بھی گفتگو کر سکتے ہیں

"شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں" اس نظم کا ڈکشن "دست صبا" کی دوسری نظموں سے بالکل اسی طرح مختلف ہے جس طرح کہ "سوچ" کا ڈکشن (بول کہ لب آزاد ہیں تیرے) نقش فریادی کی نظموں سے مختلف ہے اور یہ دونوں نظمیں حقیقت نگاری کے اعتبار سے اتنی کامیاب ہیں کہ یہ سوچنا پڑتا ہے کہ اگر فیض کے تخیل سے اس کا طلسماتی روپ چھین لیا جائے تو اس وقت بھی وہ گنگنا سکتا ہے اور وہ شاعر شہر نگاراں، تنگے بھوکوں کی دنیا میں بھی ناآشنائے تکلم نہیں رہ سکتا ہے۔

ان دنوں "دست صبا" کی غزلیں خاص طور سے مقبول ہیں۔ لیکن وہ لوگ جو حرف آشنا ہیں اسے اچھی طرح جانتے ہیں کہ اس مختصر سے مجموعے کی چند نظمیں بہ اعتبار صورت اور معنی دونوں ہی بلکل اسی طرح اس مجموعے کی غزلوں پر بھاری ہیں۔ جس طرح کہ "نقش فریادی" کی نظمیں نقش فریادی کی غزلوں پر بھاری تھیں۔

اس کے یہ معنی نہیں کہ دست صبا کی غزلیں حسین اور بلند پایہ نہیں۔ میرا

خیال تو یہ ہے کہ غالب کے بعد اس انداز کی غزلیں کم کم ہی لکھی گئی ہیں

روشن کہیں بہار کے امکاں ہوئے تو ہیں
گلشن میں چاک چند گریباں ہوئے تو ہیں
اب بھی خزاں کا راج ہے لیکن کہیں کہیں
گوشے چمن چمن میں غزلخواں ہوئے تو ہیں
ٹھہری ہوئی ہے شب کی سیاہی وہیں مگر
کچھ کچھ سحر کے رنگ پرافشاں ہوئے تو ہیں
ان میں لہو جلا ہو ہمارا کہ جان و دل
محفل میں کچھ چراغ فروزاں ہوئے تو ہیں
ہاں کج کرو کلاہ کہ سب کچھ لٹا کے ہم
اب بے نیاز گردش دوراں ہوئے تو ہیں
اہل قفس کی صبح چمن میں کھلے گی آنکھ
باد صبا سے وعدہ و پیماں ہوئے تو ہیں
ہے دشت اب بھی دشت مگر خونِ پا سے فیضؔ
سیراب چند خار مغیلاں ہوئے تو ہیں

لیکن غزل مانع جو ٹھہری شکیب آزما سلسلۂ تخیلات کی اس میں اتنی وسعت کہاں کہ وہ خیال کی پہنائیوں کو کھول سکے اور وضع حکایت سے وہ تاثر مرتب کر سکے جو "زنداں کی ایک شام" میں ہے۔ اس نظم میں شروع سے آخر تک ایک سلسلۂ تخیلات ہے جو مختلف مناظر سے ہم آہنگ ہوتا جاتا ہے۔ اس نظم میں تاثر کی جو وحدت ہے اسے غزل کے دو چار اشعار میں پیدا کرنا ممکن نہیں تاوقتیکہ اسے غزل مسلسل نہ بنا دیا جائے۔ یا بہ الفاظ دیگر اسے ایک نظم میں تبدیل نہ کر دیا جائے۔

فیضؔ نے ہرچند غزل کو نکھارا، اسے میر، سودا، غالب اور اپنے رنگ میں بھی پیش کیا۔ پرانے رموز کو نئی زبان، نئے اشارے اور نئی جہتیں دیں۔ لیکن فرد فرد شعر کی انانیت۔ نصف سے زائد ردیف اور قافیہ کا رقیب بھلا اتنی جگہ کہاں دیتا کہ شاعر اس کے دسترخوان پر اپنے دل و جان کی مہمانی کر پاتا۔ غزل سے قطعہ، پھر قطعات سے جدید

قسم کی نظم کا ارتقا۔ کچھ یوں ہی شوق فضول کا نتیجہ نہیں ہے۔ اس کی ضرورت کو زمانے کی مسلسل گوئی و جمالیات کے ایک بلند تر معیار اور دور حاضر کی سیاست نے منوایا ہے۔ غزل نظم یا مسلسل گوئی کا نعم البدل نہیں بن سکتی ہے نظم کی ضرورت کو پورا نہیں کر سکتی ہے نظم کے ڈکشن نے بہت کچھ غزل کا سرمایہ لے لیا اور جو کچھ اس کا حسین سرمایہ باقی رہ گیا ہے وہ بھی شاید اس میں ضم ہو جائے۔ شاید اس وقت غزل پھر ساز پر لوٹ جائے۔ یا پھر اپنے اندر کچھ ایسی تبدیلی پیدا کر لے کہ اسے مسلسل گوئی کی صنف سے ممتاز نہ کیا جا سکے۔

اب تک میں نے بیشتر فیض کی شاعری کے فارم پر توجہ صرف کی ہے۔ اور ان کے خیالات کا تجزیہ کم کیا ہے۔ اصول تنقید تو یہ ہے کہ پہلے خیال کو پرکھا جائے پھر صورت کو دیکھا بھالا جائے۔ لیکن یہاں میں نے اس طریق کار کو الٹ دیا۔ کیونکہ میں نے محسوس کیا کہ یہاں موجۂ گل اور موج صبا کے تانے بانے میں فکر کی گہرائیوں سے زیادہ خونابۂ چشم کی فسوں سازی ہے۔ اس یقین کے ساتھ جو نئے کی جیت کو اٹل سمجھتا ہے:

یوں ہی ہمیشہ الجھتی رہی ہے ظلم سے خلق
نہ ان کی رسم نئی ہے نہ اپنی ریت نئی
یوں ہی ہمیشہ کھلائے ہیں ہم نے آگ میں پھول
نہ ان کی ہار نئی ہے نہ اپنی جیت نئی

اور یہ فیض کا یہ نقطۂ نظر جذبات کی دولت سے مالا مال، اس قدر مستحکم ہے کہ اس ایک گھڑی میں جب کہ ستارہ شام، شفق کی راکھ میں جل بجھ گیا۔ اور شاعر نے گرانی شب سے عاجز آکر یہ آواز دی:

کوئی پکارو کہ اک عمر ہونے آئی ہے
فلک کو قافلۂ روز و شام ٹھہرائے

تو اس وقت بھی صبا نے یہی بشارت دی:

"سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے"

اب سوال یہ ہے کہ حسن و انقلاب کے اس شاعر نے جس کے دل میں غم جاناں

کی اب بھی سرداری ہے گو ایسا نہیں کہ عدالت ناز میں غم دوراں کی سرشتہ داری اور وہ بھی کڑی سرشتہ داری نہ ہو۔ کس حد تک لیلائے وطن کی محبت میں حرف تمنا کے سارے تقاضے اپنی شاعری میں پورے کئے ہیں۔ جب ۴۷ء میں صبح نو نمودار ہوئی مگر کچھ اسطرح کہ مل گجے کا سماں رہا تو اسکا تجزیہ انہوں نے کچھ اس طرح کیا:

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

اور جب اس زمانے میں اس داغ داغ اجالے کی مدح وشتانہ کرنے پر فن کی آزادی پر حملہ کیا جانے لگا تو اس نے لوح وقلم کی حمایت میں اپنی آواز اٹھائی:

"ہم پرورش لوح وقلم کرتے رہیں گے"۔

اور جب ۱۹۴۹ء میں لاہور میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس پر کرائے کے کچھ آدمیوں نے پتھر برسائے تو اس نے یہ کہہ کر ہمت بڑھائی:

وہ لائیں لشکر اغیار و اعدا ہم بھی دیکھیں گے
وہ آئیں تو سر مقتل تماشا ہم بھی دیکھیں گے

اور پھر وہ جب سربلند سر مقتل پہنچ گیا تو صبا کے ہاتھوں عہد وفا استوار رکھنے اور سحر کے آنے کا مسلسل پیغام بھیجتا رہا اور کبھی اپنے قید وبند کا گلہ نہ کیا:

جنھیں خبر تھی کہ شرط نواگری کیا ہے
وہ خوش نوا گلۂ قید و بند کیا کرتے

اور اس سے بڑی بات تو یہ ہے کہ لوح وقلم چھن جانے کے بعد بھی وہ خاموش نہ رہا:

متاع لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خون دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے
لبوں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے
ہر ایک حلقۂ زنجیر میں زباں میں نے

شاعری یہ داستان محبت لیلائے وطن کے ساتھ مختصر بھی ہے اور طویل بھی،

مختصر حرف و حکایت میں اور طویل اپنے دائمی اثرات میں۔ لیکن اس جامعیت اور گہرائی کے باوجود یہ خلش باقی رہ جاتی ہے کہ اس عرصہ میں جو ہم پر گذری ہے اس کی مکمل روداد نہیں اور جو گذرنے والی ہے اس کے خلاف آہنی آواز نہیں۔ یہ بستی جہل و افلاس کی بستی ہے۔ حکمرانوں کا کام اسے لوٹنے اور چراغ کو پس پردہ رکھنے کا رہا ہے یہ بستی نور کی بے انتہا بھوکی ہے۔ اس نور کی جو انسانوں کے علم و عمل سے اگا ہے اور انسانوں کے علم و عمل سے اگتا رہتا ہے۔

اگر اس قوم کے لئے عقل و خرد کی روشنی میں حقیقت کو دیکھنے اور سمجھنے کا انتظام نہ کیا گیا تو یہ تاریک راہوں میں بھٹکتی رہے گی۔ ہمیں امید ہے کہ جب فیض زنداں سے باہر آئیں گے تو وہ ہمیں اپنی جہل کی تاریخ کا بھی پتہ دیں گے۔ کچھ اس زندگی کو اور زیادہ بے نقاب کریں گے جس کا شعور تند و تیز ہونے کے باوجود ابھی انکے یہاں بھی سایۂ گل میں ہے۔ فیض نے اس معاہدے کی طرف اپنے دیباچے میں اشارہ کیا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ اس معاہدے کا ادبی روپ کیا ہوتا ہے۔ فی الحال تو یہی کہنا ہے کہ جب جام دل، لہو سے لبریز ہو ہی چکا ہے تو پھر یہ سوچ کیوں:

دامن و جیب کو گلنار کروں یا نہ کروں

بول کہ لب آزاد ہیں تیرے،

(شاہراہ دہلی ۱۹۵۳ء)

زنداں نامہ

فیض کا ایک مجموعہ کلام

جب فیض کا مجموعہ کلام "دست صبا" شائع ہوا تو کچھ لوگوں نے کہا کہ جو بات کہ انکے مجموعہ کلام "نقش فریادی" میں تھی وہ اس میں نہیں ہے۔ اور جب کہ ان کی چند غزلوں اور نظموں کا ایک مختصر سا مجموعہ "زنداں نامہ" کے نام سے شائع ہوا تو وہی کچھ لوگ یہ کہتے ہوئے پائے گئے کہ جو بات "دست صبا" میں تھی، وہ اس میں نہیں ہے۔ ان کی یہ بات بڑی عجیب و غریب سی ہے۔ کیونکہ "دست صبا" کی بیشتر چیزیں اور "زنداں نامے" کی تقریباً تمام چیزیں ایک ہی دور کی ہیں۔ ہاں "نقش فریادی" کا دور یقیناً دور سے مختلف تھا۔ اور اگر وہ کچھ لوگ "نقش فریادی" کے دور کی شاعری کو اسیری کے دور کی شاعری سے افضل سمجھتے ہیں تو یہ مسئلہ صرف اختلاف ذوق ہی کا نہیں بلکہ ان کے اپنے محسوسات اور جذبات کی جداگانہ نوعیت کا بھی ہے۔

ہمیشہ تو نہیں لیکن بسا اوقات یقیناً قاری شاعر کو اپنے ہی جذبات کے آئینے میں پڑھتا ہے۔ اور جب کہ وہ شاعر کو اپنے جذبات کے ساتھ ہمنوا نہیں پاتا ہے تو اسے بڑی مایوسی ہوتی ہے۔ کچھ دنوں تک یعنی جب تک کہ فیض کی شاعری میں غم جاناں اور غم روزگار کی سرحدیں باہم شیر و شکر نہیں ہوئی تھیں۔ وہی کچھ لوگ فیض کو اس کے عشقیہ اشعار کی وجہ سے پڑھتے تھے۔ اور جہاں کہیں انھیں غیر عشقیہ باتیں ملتیں تو یا تو وہ انہیں نظرانداز کر دیتے یا پھر ایک ایسے دور میں جب کہ برصغیر ہند و پاک آزاد نہیں ہوا تھا انہیں اپنے "اجداد کی میراث" سمجھ کر انگیز کر لیتے۔ مگر جب سے کہ فیض کی شاعری میں غم جاناں اور غم روزگار کی سرحدیں آپس میں در آئی ہیں۔ وہ دونوں غم ایک ہی درد کا جزو بن گئے ہیں، ان لوگوں کو اس بات کا موقعہ کم ملتا ہے کہ وہ اس کی شاعری سے صرف عشقیہ جذبات کی بنا پر محظوظ ہو سکیں مگر جہاں وہ کچھ لوگ فیض کی شاعری میں اس کیفیاتی تبدیلی سے اپنے پرانے مذاق سخن کی بنا پر خوش نہیں ہیں وہاں قارئین کی

ایک بھاری اکثریت ایسی بھی ہے جو ان کے اسی نئے انداز کو جس میں ایک نئی قسم کی اشاریت پائی جاتی ہے ان کا کمال فن سمجھتی ہے۔

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہیں
وہ بات ان کو بہت ناگوار گذری ہے

ان کا یہ شعر جو اس قدر ہر دلعزیز بنا تو اس کا سبب یہ نہ تھا کہ اس میں کوئی اشارہ غم جاناں کی طرف ہے بلکہ یہ تھا کہ اشارہ صریح سیاست زمانہ کی طرف کیا تھا۔ یوں تو اس نئی اشاریت کی تاریخ کا پتہ ہم اپنی غزل گوئی میں اگر غالب سے بہت پہلے نہیں تو غالب کے زمانے سے تو چلا ہی سکتے ہیں۔ مگر وہ چیز اس قدر اہم نہیں جتنی یہ بات کہ اس عمل کی تکمیل بہ حسن تمام فیض ہی کی غزلوں میں ہوئی ہے اور چونکہ فیض کی غزل گوئی کا زیادہ تر حسن اسی سیاسی اشاریت پر مبنی ہے۔ اس لئے اس کی وضاحت کرنا کچھ ضروری سا محسوس ہوتا ہے۔ ہر چند کہ میں یہ کام اپنے ایک مختصر سے مضمون (غزل اور سیاست) میں کر چکا ہوں۔

حافظ کی غزل گوئی کے جس حسن نے ایک عالم کو لوٹ لیا۔ اور اہل یورپ کو متحیر کر دیا، وہ اس بات میں پوشیدہ ہے کہ حافظ کے یہاں مشاہدہ حق مشاہدہ خلق سے متحد ہے۔ حق، خلق میں ہے نہ کہ خلق سے باہر ہے۔ خلق، حق کا خارجی پیکر ہے۔ اور حق اس خارجی پیکر کی اندرونی حقیقت ہے نہ کہ خلق کہیں خارج سے وجود میں آیا ہے۔ خلق نہ تو حق کا عکس ہے اور نہ سایہ بلکہ اتنا ہی حقیقی ہے جتنا کہ حق۔ ادبی نقطہ نظر سے یہ فلسفہ زندگی کی تمام رنگینیوں، بے کیفیوں، راحتوں، غموں، آرزوؤں اور حرماں نصیبوں کو طہارت اور تقدس کا درجہ دیتا ہے۔ اس طرح شاعر پست و بالا، فرش و عرش حق و خلق کی دوئی سے آزاد ہو کر اپنے ہی محسوسات اور مشاہدات میں ذات حق کی وحدت کو ڈھونڈھنے یا انہیں کسی معقولیت میں لانے پر مجبور ہوتا ہے۔ وہ جو کہ غرق زندگی ہے، وہی حقیقت سے قریب تر ہے نہ کہ وہ جو حقیقت کی جستجو میں ترک زندگی کو راہ دیتا ہے:

شیخ جی آؤ مصلیٰ گرو جام کرو

جام، زندگی سے عبارت ہے۔ اور شیخ جی ترک زندگی کے سمبل ہیں۔ اسی

رندی اور خرابہ نشینی میں ہمارے صوفی شعرا۔ وردمندی کی وہ راہ چلے جو انسان دوستی کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ انھوں نے اپنے نفس کو دوسروں کے نفس کے احترام میں زیر کیا نہ کہ حور و قصور کی لالچ میں اور وہ اس اخلاقی معراج پر اس وقت پہنچے جب کہ انہوں نے اپنے نفس کو پہچانا، زندگی کی آلائشوں میں رہ کر نہ اس سے الگ ہو کر۔ بڑی خوشی کی بات ہے کہ آج تیر کی اس دردمندی کا پھر چرچا ہے۔ مگر چونکہ گزشتہ ڈیڑھ سو سال میں زمانہ بہت بدل چکا ہے اس لئے آج اس دردمندی کی راہ بھی قدرے بدل گئی ہے پہلے چونکہ ظالم کے گریبان تک پہنچنے کی کوئی راہ نہ تھی اس لئے مظلوم کا ہاتھ اپنے ہی گریبان پر پڑتا۔ قہر درویش بجان درویش تھا آج وہ صورت حال نہیں ہے، آج ظالم کے اقدام کو روکا جارہا ہے۔ یہی نہیں اس سے تاوان ظلم بھی حاصل کیا جارہا ہے۔ مصر پر کب کسی ظالم نے حملہ نہ کیا یا یہ کہ کب اس کے خدیو نے اپنے ظلم کو مصریوں پر روا نہ رکھا، لیکن آج نہ تو فرعون ہے اور نہ خدیو مصر اور وہ جو دولت انگلشیہ کا غریب ایڈن ہے۔ اس سے یہ مطالبہ ہے کہ تم مصر پر حملہ آوری کا تاوان دو۔ زمانے میں یہ جو تبدیلی آئی ہے اس نے دور حاضر کی انسان دوستی اور دردمندی کی راہ بدل دی ہے۔ کل کی انسان دوستی میں مقہور انسانوں کی خود فراموشی اور سیاسی خموشی تھی۔ آج کی انسان دوستی میں مقہور انسانوں کی خود نمائی، ناز فرمائی اور سیاسی تکلم ہے۔ اس سے زندگی کی اخلاقیات کا محور بدل گیا ہے۔ با دوستاں تلطف با دشمناں مدارا، کے محور سے ہٹ کر دوستوں کے ساتھ نرمی اور دشمنوں کے ساتھ سختی کی اخلاقیات پر لوگ آگئے ہیں۔ اس سے ہماری زندگی کچھ کم اخلاقی نہیں ہو گئی ہے۔ کیونکہ زمانے نے ظالم کو اپنی مدارات سے سدھرنے کا بہت موقعہ دیا۔ اتحاد حق کا واسطہ دیا۔ لیکن تجربے نے بتایا کہ وہ قوانین حق سے روگردانی کرتے کرتے اپنے ارتکاب جرم میں اس قدر پختہ کار، مشاق اور چالاک ہو چکا ہے کہ اب ایک بار اس پر قوانین حق کو مسلط کرنے کی ضرورت ہے سیاست حاضرہ، ایشیائی قوموں کی جنگ آزادی اور اس کا انقلابی جوش و خروش اسی راہ حق کی تلاش و جستجو کا ایک ذریعہ ہے، اس راہ میں نشیب و فراز بھی ہیں۔ انسان غلطیاں بھی کرے گا، مگر ان غلطیوں کے خوف سے وہ راہ حق کی جستجو کو ترک نہیں کر سکتا ہے۔

ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہیں سنگ گراں اور

فیض کی دردمندی عہد حاضر کی اسی حقیقت کی ترجمان ہے۔ کل تک جس راہ عشق میں صرف مجاہدۂ نفس کی حکمرانی تھی آج اس راہ میں مجاہدۂ قلم شکنی غالب آگیا ہے کل تک جو سیاسات، شیخ کی قبا میں پوشیدہ تھی۔ آج وہ اس سے باہر نظر آرہی ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ کہا جاسکتا ہے کہ کل تک جو سیاست امور حکمرانی تک محدود تھی وہ آج ایک اخلاقی قدر بن گئی ہے۔ یہ جو تبدیلی زندگی کے سیاسی محور میں پیدا ہوئی ہے، اس نے زندگی اور حقائق عالم کی طرف نئے انداز نظر پیدا کئے ہیں۔ زندہ رہنے کی آرزو، آرزوئے مرگ پر غالب آگئی ہے، عمل، عزلت نشینی پر غالب آگیا ہے۔ وصل دوست نفیٔ زیست میں نہیں بلکہ حصول زندگی میں ہے اور وصل دوست پردۂ زیست کے حائل ہونے میں نہیں بلکہ قوانین حق سے دور رہنے میں ہے۔ یہ نقطہ نظر جو دور حاضر کے علوم اور سیاست نے دیا ہے ہمارے اپنے جذبات کے اظہار پر بھی اثر انداز ہو رہا ہے۔ جذبۂ عشق آج بھی کار فرما ہے، اور غالباً اتنے ہی کڑے درد کے ساتھ مگر تکمیل شخصیت کے اور تقاضوں کے ساتھ مل کر وہ اظہار پا رہا ہے۔ اور چونکہ تکمیل شخصیت میں سیاست ہر قدم پر حائل ہوتی ہے اس لئے جذبۂ عشق سیاسی جذبے کے ساتھ متحد ہو جاتا ہے۔ وہ اک "حرف غزل" اور ایک "قندیل غم" جو ہر انسان کے سینے میں روشن رہتی ہے اس کا رشتہ اس حقیقت سے گہرا ہے کہ آیا ایک کو لب گفتار تک لانے کی اجازت اور دوسرے کو روشن کرنے کے وسائل بھی ملتے ہیں کہ نہیں۔ فیض کے یہاں انہی معنوں میں جذبۂ عشق ان کے سیاسی جذبہ سے متحد ہو گیا ہے:

جب گھلی تیری راہوں میں شام ستم
ہم چلے آئے لائے جہاں تک قدم
لب پہ حرفِ غزل دل میں قندیلِ غم
اپنا غم تھا گواہی ترے حسن کی
دیکھ قائم رہے اس گواہی پہ ہم
ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے
نارسائی اگر اپنی تقدیر تھی

تیری الفت تو اپنی ہی تدبیر تھی
کس کو شکوہ ہے گر شوق کے سلسلے
ہجر کی قتل گاہوں سے سب جا ملے
قتل گاہوں سے چن کر ہمارے علم
اور نکلیں گے عشاق کے قافلے
جن کی راہ طلب سے ہمارے قدم
مختصر کر چلے درد کے فاصلے
کر چلے جن کی خاطر جہاں گیر ہم
جاں گنوا کر تری دلبری کا بھرم
ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے

دکھ سکھ کے نغمے خواہ وہ انفرادی ہوں یا اجتماعی، کب اور کس نے نہیں گائے ہیں ۔ پھر بھی وہ نئے سے نئے معلوم ہوتے ہیں بشرطیکہ ان کی تخلیق میں اس عہد کے دکھ سکھ کی انفرادیت کا بھی اظہار ہو ۔ فیض کی شاعری نے جو اس قدر زیادہ ہمیں اپنی طرف کھینچا ہے اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ اس کے اظہار غم، لذت ہائے چشم و گوش، انبساطِ دیدہ و دل اور آشوبِ ہوش و فکر میں ماڈرن کلچر اور ماڈرن ذہن کی جلوہ آرائیاں ہیں ۔ کب کسی نے ہماری شاعری میں "جیبِ عنبر دست" کی ترکیب استعمال کی ہے ۔

شاعری ہو یا کوئی اور فن اس میں جذبہ محض کا اظہار کافی نہیں ہے ۔ احساسات کی لطافتوں کا بھی اظہار ہونا چاہیے ، یعنی جذبات اپنا ملبوس لے کر آتے ہیں ۔ غم بہر صورت غم ہی ہے ۔ مگر قندیلِ غم بننے سے وہ غم روشن ہو جاتا ہے ۔

فیض کی شاعری میں غم قدم قدم پر ہے مگر محرومی جاوید یا نا امیدی کی صورت میں نہیں بلکہ بقول غالب گردش رنگ طرب کے ایک پہلو یا ناکامی کی صورت میں ۔

دل نا امید تو نہیں ، ناکام ہی تو ہے
لمبی ہے غم کی شام ، مگر شام ہی تو ہے
دستِ فلک میں گردش تقدیر تو نہیں
دستِ فلک میں گردش ایام ہی تو ہے

آخر تو ایک روز کرے گی نظر وفا
وہ یار خوش خصال سر بام ہی تو ہے

فیض نے اپنے ان اشعار میں جو کچھ کہا ہے اس سے ان کے تصور غم کی وضاحت میں بڑی آسانی ہو گئی ہے۔

شاعر نے گردش تقدیر کو گردش ایام کے تخالف میں رکھ کر یہ واضح کر دیا ہے کہ وہ جس روئے سحر یا یار خوش خصال کے دیدار کی بشارت دیتا رہتا ہے۔ اس کا دیدار صرف گردش ایام ہی کا رہین منت نہ ہو گا بلکہ ہمارے اپنے عمل کا بھی۔ فیض کی یہ رجائیت بھول نہیں ہے کہ۔

ہو رہے گا کچھ نہ کچھ آخر کو ہم گھبرائیں کیا

بلکہ حرکی ہے۔ انقلابی ہے۔ یہی سبب ہے کہ کبھی کبھی جب وہ اپنے ہم سفروں کی سست رفتاری سے اکتا سا جاتا ہے، اور سیاہی شب کا دامن چاک ہوتا ہوا نظر نہیں آتا ہے تو وہ اپنے ہم سفروں کا رجز خواں بھی بن جاتا ہے۔

لاؤ سلگاؤ کوئی جوشِ غضب کا انگار

یا پھر

آؤ ہیر کی چال

مگر چونکہ ان کا یہ عمل اضطراری ہوتا ہے۔ اس لئے ان میں وہ نظم و اعتدال نہیں ملتا ہے جو ان کی مخصوص رنگ کی نظموں اور غزلوں میں ہے۔

گرمیِ شوق نظارا کا اثر تو دیکھو!
گل کھلے جاتے ہیں وہ سایۂ در تو دیکھو
ایسے ناداں بھی نہ تھے جاں سے گزرنے والے
ناصحو! پند گرو! راہ گزر تو دیکھو
وہ تو وہ ہے تمہیں ہو جائیگی الفت مجھ سے
اک نظر تم مرا محبوب نظر تو دیکھو
دامنِ درد کو گلزار بنا رکھا ہے
آؤ اک دن دلِ پرخوں کا ہنر تو دیکھو

صبح کی طرح جھمکتا ہے شب غم کا افق
فیض تابندگیٔ دیدہ تر تو دیکھو

فیض کی یہ دلارام رجائیت جو اس کے دیدہ تر سے جھانکتی ہے، اور شب ہجر کی مانگ ستاروں سے بھر دیتی ہے۔ اس کے سیاسی یا اجتماعی شعور کی غماز ہے۔ نہ کہ کوئی واہمہ یا فریب خوردگیٔ آرزو ہے۔ سحر کا بار بار اعادہ یقین کی آواز ہے، جس کی بنیادیں مشرق کے انقلابات نے چنی ہیں۔ تبھی تو اس کا یہ دعویٰ ہے

چاند کو گل کریں تو ہم جانیں

اور وہ اپنے اس یقین کو غم سے کریم تر جانتا ہے کیونکہ سحر بہر حال شب سے عظیم تر ہے۔ فیض کی یہ رجائیت اگر ایک طرف شب غم کی سنگینیاں اٹھائے ہوئے ہے تو دوسری طرف دلیل سحر سے روشن بھی ہے گویا اس کی ہر بات میں اک تحمل، اک فکر اک دلاسا ہے۔ فیض کی اس حقیقت نگاری کی داد رومان اور حقیقت، دونوں کے پجاریوں نے دی ہے۔ کیونکہ اس کے یہاں حق اور حسن متحد ہیں۔ اس کی حسن شناس نگاہیں حقیقت نگر بھی ہیں۔ اور ایسی حقیقت نگر کہ مشاہدہ مجاہدے سے اور مجاہدہ، مشاہدے سے اکتساب فکر و نظر کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ جنھیں یہ شکوہ تھا کہ حسن دل آرا کی کج دھج ہی اسکے دل سے قریں ہے وہ آکر دیکھیں کہ وہ سربلند مجاہد حیات آج کیونکر مقامات دارورسن سے گزر رہا ہے

جو ہم پہ گذری سو گذری مگر شب ہجراں
ہمارے اشک تری عاقبت سنوار چلے

یوں عرض و طلب سے کب اے دل پتھر دل پانی ہوتے ہیں
تم لاکھ رضا کی خو ڈالو، کب خوئے ستمگر جاتی ہے
ہاں جاں کے زیاں کی ہم کو بھی تشویش ہے لیکن کیا کیجئے
ہر رہ جو ادھر کو جاتی ہے مقتل سے گزر کر جاتی ہے
اب کوچۂ دلبر کا رہرو، رہزن بھی بنے تو بات بنے
پہرے سے عدو ٹلتے ہی نہیں اور رات برابر جاتی ہے

کیوں داد غم ہمیں نے طلب کی برا کیا
ہم سے جہاں میں کشتۂ غم اور کیا نہ تھے
گر فکر زخم کی تو خطا وار ہیں کہ ہم
کیوں محوِ مدحِ خوبیٔ تیغ ادا نہ تھے
ہر چارہ گر کو چارہ گری سے گریز تھا
ورنہ ہمیں جو دکھ تھے بہت لادوا نہ تھے

شامِ فراق اب نہ پوچھ، آئی اور آکے ٹل گئی
دل تھا کہ پھر بہل گیا، جاں تھی کہ پھر سنبھل گئی
بزمِ خیال میں ترے حسن کی شمع جل گئی
درد کا چاند بجھ گیا، ہجر کی رات ڈھل گئی
آخرِ شب کے ہمسفر فیضؔ نہ جانے کیا ہوئے
رہ گئی کس جگہ صبا، صبح کدھر نکل گئی

ستم کی رسمیں بہت تھیں لیکن، نہ تھی تری انجمن سے پہلے
سزا خطائے نظر سے پہلے، عتاب جرمِ سخن سے پہلے
جو چل سکو تو چلو کہ راہِ وفا بہت مختصر ہوئی ہے
مقام ہے اب کوئی نہ منزل، فرازِ دار و رسن سے پہلے
کرے کوئی تیغ کا نظارا، اب ان کو یہ بھی نہیں گوارا
بضد ہے قاتل کہ جانِ بسمل فگار ہو جسم و تن سے پہلے

شمعِ نظر، خیال کے انجم، جگر کے داغ
جتنے چراغ ہیں تری محفل سے آئے ہیں
اٹھ کر تو آگئے ہیں تری بزم سے مگر
کچھ دل ہی جانتا ہے کہ کس دل سے آئے ہیں

(فانوس کراچی ۱۹۵۷ء)

مجاز کی موت پر

گذشتہ پچاس برسوں میں جس تیز روی کے ساتھ زمانہ بدلتا رہا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ ہمارا شعور بھی ترقی کرتا رہا ہے۔ اس کی مثال اس سے قبل کے زمانے میں کم از کم اپنی قومی تاریخ میں تو نہیں ملتی ہے۔ جو تبدیلی کل تک بہت ہی سست رفتار اور غیر شعوری تھی وہ آج تیز رفتار اور شعوری ہے۔ زمانے نے یہ برق پائی اس لئے پائی ہے کہ ہم خود ہی بہت زیادہ گرم سفر ہیں۔ اسباب کو پر دیئے جا رہے ہیں۔ بالفاظ دیگر آج ہم مستقبل زدہ، مستقبل بیں اور مستقبل ساز ہیں۔ جینے سے زیادہ جینے کی فکر میں مبتلا ہیں۔ شاید اس لئے کہ چند جینے والوں نے ہم سے نہ صرف زندگی بلکہ جینے کا حق بھی چھین لیا ہے۔ اس حقیقت کا شعور استحصالی قوتوں کے خلاف ایک مجاہدہ پیہم میں تبدیل ہو گیا ہے اس عہد میں کسے یہ دماغ کہ ایک ہی جذبے کے غوطے میں رہے اور بقول میر یہ کہے۔ "رنگِ خواب دل ہے کفِ شوق میں، اب وہ بات کہاں ۔ یہ تو عطیہ تھا ایک بندھے ٹکے. ایک بظاہر نہ بدلنے والے سماج کا جو کم از کم ہزار سال سے ایک خواب گراں کی طرح ایشیا کے سینے پر مسلط رہا۔ ہم نے خود فراموشی کی وہ دولت ......

اس سے بڑی ایک دوسری دولت' ایک بھرپور پرمایہ اور آزاد زندگی کی چاہت میں کھو دی۔ ایک فن کار کے لئے یہ ایک تلخ حقیقت ہے لیکن اس کی کوئی متبادل صورت بھی نہیں ہے۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ آج کا زندہ ادب صرف حسی ہونے پر ہی فخر نہیں کر سکتا ہے تاوقتیکہ وہ فکر انگیز اور عملی جذبے کا ابھارنے والا نہ ہو۔ جدید ادب کا یہ رجحان قدیم ادب کی بہت سی اقدار سے ٹکراتا بھی ہے۔ اس میں لاشعور سے زیادہ شعور، خواب سے زیادہ بیداری۔ افسانہ سے زیادہ ادراکِ حقیقت راہ پاتے جا رہے ہیں۔ یہ رجحان۔ شعور، بیداری اور ادراک حقیقت کے غلبہ پانے کا ہے نہ کہ لاشعور، خواب اور افسانہ کی نفی کرنے کا ہے۔ فرد اور سوسائٹی کی کشمکش تو خیر ہر دور میں رہی ہے لیکن تجربات کے معقول ہونے اور نہ ہونے کی جو یہ کشمکش اس دور میں ابھر آئی ہے۔ وہ دور قدیم میں نسبتاً کمزور تھی۔ کیونکہ اس وقت معقولات کا اتنا غلبہ نہ تھا۔ اگر احساسات حواس

کی گوناگوں رنگینیوں میں اسیر رہنے پر مجبور ہیں تو عقل ہمیں فریب رنگ و بو سے آزاد بھی کرتی رہتی ہے اور یہ جتاتی رہتی ہے کہ حقیقت صرف وہی نہیں ہے جو محسوس ہے بلکہ وہ بھی ہے جو معقول ہے۔ ابھی تک ہماری شاعری میں محسوس اور معقول کی کشمکش جو اصل میں صورت و معنی کی کشمکش ہے کسی وحدت میں ابھر نہیں پائی ہے شاید اس لئے کہ جو کچھ کہ اپنے پرانے عہد کا ہمارا معقول ورثہ تھا اسے ہم نے اپنے احساس کمتری میں کھو دیا اور جو علم کہ ہم نے مغرب سے مستعار لیا۔ اسے اچھی طرح ہضم نہ کر سکے۔ ان حالات میں ہمارے جدید ادب کو بہ حیثیت مجموعی رومانوی ہی ہونا چاہیئے تھا اور وہ ابھی تک رومانوی ہے۔ مجاز کی شاعری جدید شاعری کے اس رجحان سے مستثنیٰ نہیں ہے۔ وہ بھی فریب رنگ و بو ہی کھاتا رہا۔ لیکن اس احساس کے ساتھ

مجھ کو احساس فریب رنگ و بو ہوتا رہا
میں مگر پھر بھی فریب رنگ و بو کھاتا رہا

وہ شاعری کیا جس میں فریب رنگ و بو نہ ہو۔ لیکن مجاز کی ہوشمندی اسی میں تھی کہ وہ اسے فریب ہی سمجھتا رہا۔ مجاز کی لیریکل شاعری کے بیک وقت رومانوی اور انقلابی ہونے کا سبب یہی ہے کہ اس میں دور حاضر کی وہ آگہی موجود تھی جو فریب رنگ و بو کو فریب سمجھتی رہی ہے۔ اسی شعور نے اسے اپنے عہد کے عام رومانوی شعراء سے ممتاز کر رکھا ہے۔ اس کا جذبہ عشق ایک انقلابی جذبہ بھی ہے، اور اس کی فریب خوردگی حقیقت آشنا ہے۔ مجاز کی کوئی بھی غزل یا نظم عشق و محبت کی واردات سے متعلق ایسی نہیں ہے جس میں اس کا یہ انقلابی شعور موجود نہ ہو۔ میں نے لفظ شعور (CONSCIOUSNESS) استعمال کیا ہے نہ کہ کوئی اور لفظ۔ شعور میں اشیاء کے بدلتے ہوئے رشتوں کی آگہی ہوتی ہے نہ کہ ان کا منطقی تصور، اور شاعری میں شعور ہی کا اظہار ہوتا ہے نہ کہ منطقی تصورات کا۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ میں اس کے اپنے اس ذاتی اعتراف کے باوجود

سچ تو یہ ہے مجاز کی دنیا
حسن اور عشق کے سوا کیا ہے

اپنے کو اس خیال پر آمادہ نہ کر سکا کہ اسے عرف عام کا ایک رومانوی شاعر تسلیم

کروں۔ بیشک وہ ایک لیریکل شاعر تھا۔ لیکن وہ ایک انقلابی لیریکل شاعر تھا۔ فیض کے الفاظ میں وہ انقلاب کا مطرب تھا اور یہ صحیح ہے کیونکہ مجاز کی لیریسیزم میں باوجود ایک نشتر زہر آگیں کی چبھن اور ایک درپردہ حزن کی کسک کے، جبر سے زیادہ اختیار اور خوف سے زیادہ امید ہے۔ اس کی شاعری کا بیشتر حصہ ایک نئے موسم گل کی رسالت اور اس کی حسن آفرین قوتوں کا طربیہ ہے۔ وہ جو ایک شگاف دنیا کے مزدوروں نے سرمایہ دارانہ نظام کے قلعے میں ۱۹۱۷ء میں ڈالا تھا۔ اور ایک نئی روشنی پس دیوار احتساب جھانکی تھی۔ مجاز کی لیریسزم میں اس نئی روشنی کی ایک شوخ کرن بھی جلوہ گر تھی جو اس کی نظر میں مشاطہ زندگی تھی۔ نہ کہ محاسب کم و بیش۔ اسی شوخ کرن نے جنگ آزادی کے جلو میں اس کے تخیل کو جلا اور اس کے تعقل کو ضیائے رنگیں بخشی مجاز نے بھی انقلاب ہی کی ایک شمع جلائی لیکن محسوسات کے فانوس میں جو لفظ بھی اس کی نوک زبان سے چھلکا وہ موجہ رنگ و بو سے پرافشاں رہا۔ جو نغمہ بھی اس کی شاخ دل سے پھوٹا وہ ایک سیل نور میں غلطاں رہا۔ ظاہر بیں نگاہیں دعوت نظر میں کھو گئیں اور اس کی دعوت فکر کو بھول گئیں۔ مجاز کے ساتھ یہ ناانصافی اکثر ہوئی ہے۔ گو مجھے یہ تسلیم ہے کہ اس کی شاعری میں دعوت فکر کم ہے۔ میں یہ کب کہتا ہوں کہ وہ کوئی مفکر تھا۔ وہ تو راہ شوق کا ایک مسافر شب گزار تھا۔ رہا نہ رہا۔ لیکن یہ کیا کم ہے کہ وہ اپنی گرم روی سے کہکشاں کو گرد راہ کر گیا مانا کہ وہ زندانی گیسوئے جمیل تھا۔

نہ ہم آہنگ مسیحا نہ حریف جبریل
تیرا شاعر کہ ہے زندانی گیسوئے جمیل

مگر وہ زندانی گیسوئے جمیل مذاق زندگی کا ناقد بھی تھا۔ کیا ہوا اگر کسی زہرہ جمال نے اس کو اپنی بزم ناز سے اٹھا دیا۔ وہ اپنا مذاق زیست تو چھوڑ گیا اور یہ اسی مذاق زیست کی تلخ کامی کا نتیجہ تھا کہ جب اس نے احساس جمال کو اس نظام کہن میں سوگوار پایا اور زندگی کو انسانیت کے رشتوں سے عاری دیکھا تو پھر اس نے کسی فریادی کا نہیں بلکہ ایک مجاہد کا جامہ زیب تن کر کے تیغ کو بوسہ اور ساطور کو اذن خرام دیا۔

بہت لطیف ہے اے دوست تیغ کا بوسہ
یہی ہے جان جہاں اس میں آب پیدا کر

یہ کیسا حسن کار سیا ہے کہ گناہ عشق کے ایک جلا وطن کو اس کی واپسی پر دعوت شمشیر دیتا ہے۔ کیا یہ نکتہ اس بات کی طرف اشارہ نہیں کرتا ہے کہ وہ تخیل شیوۂ دلبری اصل میں انقلابی تھا۔ اس نے شمشیر کی آبداری اور ساز کے آہنگ کو ایک ہی آئینے میں سمو رکھا تھا۔ یہی اس کا سحر و اعجاز تھا۔ تبھی تو وہ محبوب کو آنچل سے پرچم بنا لینے کو کہتا اور ریل گاڑی کو انقلاب کی آندھی کے ایمج میں تبدیل کر دیتا۔

جس وقت تک ساغر حیات مئے زیست سے لبریز ہاتھوں ہاتھ ہوتا ہے یہ زندگی فطرت کا نغمہ اور سچائی کا آئینہ رہتی ہے۔ لیکن جب ہاتھوں ہاتھ کاسۂ گدائی ہو اور ظالم کا خمخانۂ عیش خون استحصال سے پر ہو تو پھر یہ زندگی عوام کے لئے دکھ درد کا کارخانہ یا پھر منفی رد عمل میں مایا کا جنجال اور کچھ نہ ہونے کا حیرت خانہ ہے۔ ماضی میں اسی منفی رد عمل نے ہم سے قوت فکر کے ساتھ ساتھ قوت پیکار بھی چھین لی تھی۔ اور زندگی کی جگہ دوسری دنیا میں وعدہ زیست دے رکھا تھا۔ مجاز دور جدید کے ان شعراء میں سے ہے جنہوں نے دوسری دنیا کے وعدہ زیست کو اسی زمینی زندگی میں نقدی کرنا چاہا۔ شیخ و برہمن کانپے، محتسب چونکا۔ لیکن وہ اندھیری رات کا مسافر خواب سحر دیکھ گیا اور دکھلا ہی گیا۔

جس طرف دیکھا نہ تھا اب تک ادھر دیکھا تو ہے

مجاز انہیں معنوں میں انقلاب کا ایک راہی ہی نہیں بلکہ انقلاب کا رہبر بھی تھا لیکن اس کے انقلابی شعور کی سطح روش عام کے مطابق سطحی ۔ وہی نوجوانوں سے خطاب کرنے کا رنگ اور وہی قدیم خطابت۔ اس اعتبار سے مجاز کی وہ شاعری زیادہ وقیع نہیں ہے۔ تاہم اس کی اس انقلابی شاعری میں بھی وہ شعریت موجود ہے جو سوز و گداز، لطف بیان، الفاظ کے رقص اور موسیقی سے عبارت ہے۔ مجاز کا کلام بڑا نیا نیا سا ہے۔ وہ جو ہماری شاعری کا ایک نیا دلکش فارسی کی ولاویز ترکیبوں سے ڈھل کر ٹکسالی اردو کا لکھنؤ سے ابھرا تھا اس کا بڑا ہی حسین اور جاندار نمونہ مجاز کی شاعری میں ملتا ہے ایسا اچھا نمونہ کہ ہر ایک کو رشک کرتے پایا ہے۔ مگر مجاز نے اپنی شاعری کو اردو زبان کا ٹکسال بننے سے بچا بھی لیا۔ وہی کہا جسے اس کے احساسات نے اس کی پلکوں پر چن دیا۔ یا پھر نوک زبان پر لا کر رکھ دیا۔ اس کا ہر خیال اپنا ہے۔ اس میں زیادہ گہرائی

نہ ہی لیکن یہ کیا کم ہے کہ اس نے اپنی بات کہی اور شاعرانہ انداز میں کہی۔

حالی کے زمانہ سے لے کر دورِ حاضر تک ہماری قومی اور ملی شاعری میں جو ایک قسم کی اکتا دینے والی خطابت پیدا ہو گئی تھی۔ مجاز اس رجحان کا ایک شاعرانہ ردِ عمل بھی تھا۔ اس نے اپنی شاعری میں نہ تو غیرت قومی کے جذبے کو ابھارنے کی کوشش کی اور نہ ترحم کے جذبے کو۔ بلکہ اس کے برعکس اظہار ذات کو راہ دی۔ جگر کے زخموں کو ابھارا۔ اس نغمگی کو زندہ کیا جو شاعری کی روح ... ہے۔ اس لطافت کو راہ دی جو تزئین آرائش سے آزاد ہو کر سلیقہ مندی کی حامل ہوتی ہے۔ کہیں کہیں اس کی سلیقہ مندی میں خلل بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ "اس کنارے نوچ لوں اور اس کنارے نوچ لوں ... آنکھوں کی مستی ہنگی نہ سستی" لیکن بحیثیت مجموعی وہ لطافت قائم رہتی ہے۔ مجاز اپنے اس ڈکشن میں ماضی کی روایات سے ایک خاص رشتہ قائم رکھتا ہے۔ لیکن چونکہ وہ پرانے الفاظ کو نئے معنی دیتا ہے اور نئی تشبیہات و استعارات بھی لاتا جاتا ہے، اس لئے اس کا یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ

ہٹ کر چلے ہیں رہ گزر کارواں سے ہم

جدید غزل میں جو انقلابی بانکپن آیا ہے۔ اس کی بنیاد مجاز ہی نے رکھی ہے میرے اس خیال سے ممکن ہے کچھ لوگ متفق نہ ہوں۔ شاید اس لئے کہ مجاز نے غزلیں بہت کم کہی ہیں۔ اور آج انقلابی بانکپن کے ساتھ مجاز سے بہتر غزل کہنے والے شعراء موجود ہیں لیکن وہ لوگ میرے اس خیال سے ضرور اتفاق کریں گے۔ جن کا مرنا بھرنا پندرہ بیس سال سے دورِ حاضر کے ادب کے ساتھ رہا ہے۔ کہ مجاز سے پہلے "نظم" اور "غزل" دو قسم کی شاعری تھی۔ مجاز کے بعد ان کا فرق صرف اصناف سخن کا رہ گیا نہ کہ اقسام کا۔ اشارہ داخلیت اور موسیقیت کی طرف ہے نہ کہ مسلسل گوئی کی طرف۔

مجاز کا اسلوب منفرد بھی ہے اور بے داغ بھی۔ اس میں ذہانت بھی ہے اور شعریت بھی۔ تاہم ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ مجاز کے ڈکشن کا انداز بجز مسعود اختر جمال اور کسی کے ہاں نظر نہیں آتا ہے۔ کیا اس لئے کہ مجاز نے اپنی آواز کو نہ پایا جو بقول فراق مرمر کر حاصل ہوتی ہے۔ یہ بات نہیں ہے۔ مجاز کے یہاں فکر کی چاشنی یا ذہنی تصویروں میں تجریدی طریق کار کی کمی ہے۔ وہ تشبیہات زیادہ اور استعارات کم

استعمال کرتے ہیں۔ حالانکہ دونوں میں فرق تھوڑا ہی سا ہے۔ ان کی ذہانت فقروں کو بچانے کی بے نہ کہ خیالات کے مرتکز کرنے اور منفرد میں یونیورسل کو دریافت کرنے کی۔ اس کا ایک دوسرا سبب یہ بھی ہے جو نسبتاً کم اہم ہے کہ وہ گذشتہ دس سال سے خاموش رہے۔ مجاز شاعری کے میدان میں ایک کوہکن ہی تھا لیکن اسے کیا کیا جائے کہ وہ اپنے تیشے کو بہت جلد توڑ بیٹھا۔

شاید جگر کا کام تمامی کو کھینچ گیا

یہ ایک جائے عبرت بھی ہے اور مقام افسوس بھی۔

اس وقت سے مجاز موت کی آرزو میں نہیں بلکہ موت کے انتظار میں بیٹھے رہے ۔۔۔۔۔ آج جس کا ہم ماتم کر رہے ہیں۔ وہ اپنا الوداعی مرثیہ پہلے ہی لکھ چکا تھا

کچھ روز کا مسافر و مہماں ہوں اور کیا
کیوں بدگماں ہوں یوسفِ کنعانِ لکھنؤ
اب اس کے بعد صبح ہے اور صبحِ نو مجاز
ہم پر ہے ختم شامِ غریبانِ لکھنؤ

آخرکار موت نے اس کو ہم سے چھین ہی لیا اور زندگی اپنا ساز سحر و اعجاز سب کچھ لئے اس کے انتظار میں بیٹھی ہی رہ گئی۔

کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

(افکار کراچی و شاہراہ دہلی)

راشد کی شاعری کا کیریکٹر

بات یہاں سے شروع ہوئی کہ ایک دن میں نے یونہی برسبیل تذکرہ ضیا جالندھری سے کہا کہ راشد کی شاعری بنیادی حیثیت سے سیاسی ہے۔ اس کے جواب میں ضیا نے یا پھر غالباً کسی تیسرے آدمی نے کہا کہ راشد کی شاعری بنیادی حیثیت سے جنسی ہے۔ ہر چند کہ اس دور کے ادب میں جنسیات، سیاسیات سے علیحدہ نہیں ہے۔ پھر بھی ان میں سے کسی ایک زاویے کے اپنانے سے کسی ایسے شخص کی شاعری کے سمجھنے کے لئے جیسی راشد کی ہے، فرق پیدا ہی ہو جاتا ہے۔ پہلا نقطۂ نظر جیسا کہ ظاہر ہے سیاسی ہے اور دوسرا نقطۂ نظر اخلاقی ہے۔ معاف کیجئے گا، جنسیات کا مسئلہ بھی میرے نزدیک ایک اخلاقی مسئلہ ہے۔ بہر حال اس دن سے یہ مسئلہ میرے ذہن میں گردش کرتا رہا اور یہ مضمون اسی گتھی کو سلجھانے کی ایک سعی ناتمام ہے۔ اس کا اظہار کرنا میں نے اس لئے ضروری سمجھا کہ اس زمانے میں کسی پر کچھ لکھنا خالی از علت یا مصلحت تصور نہیں کیا جاتا ہے۔

اب میں جو دو مختلف زاویوں کی زد میں آیا تو میری مصیبت میں خاصا اضافہ ہو گیا۔ کیونکہ اگر ایک طرف میں زندگی کو ایک وحدت کی حیثیت سے دیکھنے کا عادی ہوں اور اس لئے کسی ایک مظہر کو اس کے دوسرے مظاہر سے کیا بلکہ کائنات کے بھی کسی مظہر سے جدا نہیں کر پاتا ہوں تو دوسری طرف اس رشتہ در رشتہ گندھی ہوئی زندگی کو محدود کر کے اس کی اس بنیادی قوت کو بھی سمجھنے کی کوشش کرتا ہوں جو اس کا سرچشمہ ہے۔ تغذیہ اور تولید یہی دو بنیادی قوتیں ہیں جن سے بقائے حیات اور بقائے نسل انسانی دونوں ہی قائم ہیں۔ یہ بات دوسری ہے کہ ان دنوں آپ قلت غذا کے باعث یا کسی ان داتا کا اشارہ پا کر ضبط تولید پر عمل کرنے لگے ہیں۔ لیکن اس سے نہ تو تولید کی اہمیت گھٹتی ہے اور نہ اس کے اس ذوق و شوق کی جس کا اظہار جنسی محبت کے جذبے میں ہوتا ہے۔ لیکن اس سے یہ پتہ ضرور چلتا ہے کہ سعدی علیہ الرحمتہ کا یہ قول صحیح ہے

چناں قحط سالے شد اندر دمشق
کہ یاراں فراموش کردند عشق

ایک الجھاؤ تو میرے ذہن کا یہی ہے کہ میں تغذیہ کو تخلیق خون کا سرچشمہ تصور کرتا ہوں جس سے محبت کی کھیتی ہری بھری اور شاداب ہوتی ہے۔ اسی سے جمال یار، رنگ و بو اور نغمہ اختیار کرتا ہے اور وہی اس کے خطوط جسم کو نکھارتا اور اسے گلعذار بناتا ہے۔ اور وہی اس کے قہقہوں میں گھنٹیاں باندھتا اور وہی اس کے ہونٹوں میں رس بھرتا ہے۔ اس تخیل کو جتنی وسعت دیجئے کم ہے۔ غرض مدعا یہ ہے کہ بغیر خون کے محبت نہیں لیکن خون خون سے نہیں بلکہ غذا سے پیدا ہوتا ہے۔ یہاں بات خون آشاموں کی نہیں بلکہ انسانوں کی ہے۔ چنانچہ قبل اس کے کہ خون کی امرجی اتصال اجسام سے، روح کی بالیدگی یا افسانہ حسن و عشق کا ذریعہ بنے خون کا مہیا ہونا ضروری ہے۔

لیکن میں ایسا اس وقت سوچ رہا ہوں جب کہ زندگی کے نشیب میں آگیا ہوں۔ جوان آدمی اس طرح نہیں سوچتے اور قاعدے سے انہیں ایسا سوچنا بھی نہیں چاہیئے کہ وہ نشے میں ہوتے ہیں۔ دل پرخوں کی ایک گلابی سے۔ اور یہ نشہ ضروری ہے کہ زندگی کی بہت سی بڑی مہمیں محبت ہی سے سر کی گئی ہیں۔ محبت گھروں کو کھاتی ہی نہیں رہی ہے بلکہ پہاڑوں کو ناتی بھی رہی ہے اور یہ دو دلوں کی محبت ہی تو ہے جو پھیل کر انسانیت کی محبت میں تبدیل ہو گئی۔ اس محبت کی کوئی منزل اور کوئی حد نہیں۔۔۔۔ کہ یہ لامحدود اور ادی انت ہے۔ یہ محیط ہے کائناتی محبت پر کہ یہ ایک توانائی ہے جس سے سلسلہ تولید کا عمل قائم ہے۔ اس کی قوت کو اس کی ہیچ قوت کو سارے انسانوں کے دلوں میں بہنا ہے کہ اس کے بغیر نبض ہستی سست پڑجاتی ہے، چاندنی پھیکی اور فطرت روٹھی روٹھی سی معلوم ہوتی ہے۔ ایسی صورت میں یہ میں کیونکر کہہ سکتا ہوں کہ یہ زندگی کی کوئی اہم قوت نہیں ہے یہ زندگی کے تجدد اور نشاہ کا کوئی ذریعہ نہیں۔ بلکہ اس کے برعکس میں تو یہ بھی کہنا چاہوں گا کہ اس شخص نے زیادہ غور و فکر سے کام نہیں لیا جس نے محبت کو گردش خوں کی گرمی سے جوڑا کیا۔ محبت جنس سے وابستہ بھی ہے اور جنس سے بلند تر بھی۔ چنانچہ جب ہمارے صوفیوں نے اسکی باگ ڈور ایک ایسے

یارِ بے نشاں کی تلاش کی طرف موڑ دی جس کی جستجو میں ہم اپنے ہی کو کھو آئے:

"دیکھا کہ وہ ملتا نہیں اپنے ہی کو کھو آئے"

تو پھر ہم اس نفسیاتی الجھن سے دوچار ہوئے جو نفی خواہش اور اجتناب راحتِ جسم کی منطق سے ہم میں پیدا ہوئی۔ انہیں صوفیوں نے ہمارے اس جسم کو جو تمام تر مقدس ہے کیونکہ معنی صورت سے علیحدہ نہیں ہوتا، ناپاک مٹی کا ایک قفس بنا کر رکھ دیا۔ راشد کا یہ ایک بڑا اجتہاد تھا کہ اس نے جسم وجاں کی اس دوئی کے خلاف آواز اٹھائی جو صوفیوں نے پیدا کی تھی۔

راشد نے اپنے اس اعلان سے کہ روح کی دنیا جسم سے ماورا نہیں ہے اس خیال کے اظہار کی طرف قدم بڑھایا کہ روح کا اظہار جسم کی جھنکار سے جدا نہیں کہ روح کا پھول شاخ جسم ہی پر کھلتا ہے اور اسی سے نمو حاصل کرتا ہے یہ پھول کیا ہے؟ تکمیل انفرادیت یا شخصیت کا مکمل اظہار۔ تخلیق حسن اور اکتساب قوت کے ہزاروں روپ ہیں اور اس تکمیل ذات کی کوئی آخری حد نہیں ہے کیونکہ انسان اپنے قوائے ذہنی کو ترقی دینے کے لامحدود امکانات رکھتا ہے اور وہ اپنی اجتماعی حیات کو لافانی بھی بنا سکتا ہے۔ کتنی ہی بجلیاں کیوں نہ سمٹ آئیں اس کی تباہی و بربادی کے لئے۔ لیکن انسان زندہ ہی رہے گا۔ لیکن یہ تیقن بجلیوں کو ان کی کمین گاہوں میں ٹھنڈا کر دینے کا اوھر حال ہی میں پیدا ہوا ہے ورنہ اس زمانے سے پہلے انسان بڑے اندھیروں سے گزرا ہے اور بڑی کربناکیوں میں ہسکار ہا ہے۔

راشد اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں انہیں اندھیروں سے گزرے ہیں اور ان کی شاعری میں سیاست اسی اندھیرے کے دباؤ سے پیدا ہوئی ہے۔ ہاں یہ صحیح ہے کہ راشد نے اس کا مشاہدہ صرف دریچوں سے کیا اور ایک ہیلچہ دار سپاہی ہونے کے باوجود وہ بڑا بزدل بھی تھا۔ زندگی کی درندگیوں پر جھپٹنے کے بجائے کبھی کسی کے جسم سے لپٹ جاتا تو کبھی اپنے اسی دریچے سے خودکشی کرنے کی سوچتا یا پھر کسی میخانے اور طربگاہ میں پناہ لیتا۔ اور یہ اسی بزدلی کا نتیجہ ہے کہ کبھی تو وہ ہنگام باد آور (جاپانی حملے کے وقت) میں شبخون کی سوچتا تو کبھی اپنے نفس کی رسوائی ایک عجیب و غریب قسم کے "انتقام" میں ڈھونڈھتا۔ محبت کے اس جذباتی راہی کے لئے کیا جرأت پرواز، افق کے

اس پار پہونچنے کی خواہش جہاں انوار سحر بوسہ دیتے ہیں اور کیا تحت الثریٰ کی یہ چھلانگ، دونوں ہی برابر ہیں کیونکہ محبت کے اندھے سفر میں عروج و زوال کے سرے ملے ہوتے ہیں۔ وہ اگر ایک طرف جذبہ محبت سے سرشار ہو کر اپنے نفس کی تطہیر کر سکتا ہے تو دوسری طرف اس کی تذلیل بھی کرتا ہے۔ اس کا مقصد اس تذلیل سے اپنے کو صالح بنانے کا تھا نہ کہ کچھ اور تھا۔

راشد کا یہ جذبہ، محبت کی قوت سے اپنے کو صالح بنانے کا ہر جنسی ارتکاب جرم کے موقع پر ابھرتا ہے۔ وہ "داشتہ" میں کہتا ہے

کوئی اندیشہ اگر ہے تو یہی
یہ سہارا تری رسوائی کا اک اور بہانہ بن جائے

یہ اندیشہ یا یہ تذبذب ارتکاب جرم کے موقع پر کھٹکتا ہے اس لئے نہیں ہے کہ وہ اپنے اس فعل کو شیطان کا کارنامہ تصور کرتا ہے اور یزداں سے خائف ہے بلکہ اس لئے ہے کہ وہ اسے اخلاق محبت کے منافی تصور کرتا ہے۔

محبت صرف ایک شخص کی تکمیل نفس کا ذریعہ نہیں بلکہ دو شخصیتوں .... کی آزادانہ تکمیل ہے۔ محبت میں صرف دو شخصیتوں کا وصال یا انجذاب ہی نہیں بلکہ افتراق اور تصادم بھی رہتا ہے۔ جب وہ وصل کی طرف بڑھتے ہیں تو اپنے اس عمل سے اپنی انفرادیتوں کو ختم نہیں کرتے ہیں۔ بلکہ ایک دوسرے سے انجذاب قوت کر کے اپنی اپنی انفرادیت اور شخصیت کو زیادہ سے زیادہ نکھارتے ہیں۔ اس عمل میں دو نہ ٹوٹنے والی یا نہ مٹنے والی خودیوں کا افتراق اور تصادم بھی قائم رہتا ہے۔

دمبدم با من و ہر لحظہ گریزاں از من

یہ ہے محبت کا اصول۔ چنانچہ محبت دو شخصیتوں کے درمیان اسی وقت ممکن ہوتی ہے جب کہ دونوں شخصیتیں اکتساب قوت کرنے اور اپنی اپنی شخصیتوں کے نکھارنے میں آزاد ہوں اور زر و دولت، رنگ و نسل، مذہب و ملت، امارت و غربت اس قسم کے تمام امتیازات اور معذوریوں سے آزاد ہوں۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ ڈی ایچ۔ لارنس کو اس آزاد محبت کو فروغ دینے کے لئے زر کے اقتدار اور طبقاتی تقسیم کی معزولی کا بھی دعویدار ہونا پڑا۔ کیونکہ محبت کسی قسم کی نسلی، مذہبی، قومی اور طبقاتی

تقسیم کو تسلیم نہیں کرتی ہے۔ اور نہ محبت کوئی ایسی شے ہے جسے روپے پیسے سے خریدا جاسکے۔ جسم کے خرید و فروخت سے حصول محبت کو کوئی علاقہ نہیں چنانچہ یہی سبب ہے کہ راشد کے یہاں جسم کی اس مزدوشانہ کے خلاف محض احتجاج ہے۔ لیکن راشد اس مزدوشانہ کی اقتصادی نوعیت کا کوئی گہرا تجزیہ نہیں کر پائے ہیں۔ اور نہ انہوں نے اس کا رشتہ دوسری قسم کی مزدوریوں یا استحصال ہی سے دریافت کیا ہے۔

آزاد محبت یا آزاد شخصیت کا ارتقاء یا فروغ کسی بھی ایسی سوسائٹی میں ممکن نہیں ہے جہاں استحصال محنت ہو، جہاں انسان کی محنت اس کی اپنی آزاد تخلیقی محنت ہونے کے بجائے کسی دوسرے کے فائدے یا اقتدار اسرمایہ کے تابع ہو۔ محبت کا رشتہ اس سوسائٹی میں بھی فروغ نہیں پاسکتا ہے جہاں شخصیت کے ابھرنے اور نکھرنے کے مساوی مواقع نہ ہوں۔ زندگی...... کی دھڑکن انسانی محنت کے آہنگ سے قائم ہے، جس نے زندگی کی ساری بہاریں پیدا کی ہیں جب تک وہ آہنگ جبر و اکراہ اور غلامی کی صورتوں سے آزاد نہیں ہوتی ہے محبت کی آہنگ بھی آزاد نہیں ہو سکتی ہے۔ کیونکہ آزاد محبت کے لئے آزاد شخصیتوں کا پایا جانا اس کی اولین شرط ہے۔ راشد محبت کے ان رشتوں کی طرف کوئی اشارہ نہیں کرتے ہیں۔ شاید اس لئے کہ یہ ان کا درد سر نہیں۔ ان کا تعلق تو انسان کی صرف اندرونی زندگی یا پھر محبت کی نفسیات سے ہے اور قبل اس کے کہ سوسائٹی کو کسی سیاسی اور اقتصادی انقلاب سے نئی زندگی بخشی جائے، وہ نوجوانوں کو ڈی ایچ لارنس کا یہ پیغام دینا چاہیں گے۔ جب لارنس سے پوچھا گیا کہ "کیا آپ انگلستان کی سوسائٹی کو سیاسی اقتصادی انقلاب سے پہلے جنسی کایا کلپ سے زندہ کرنا چاہتے ہیں"؟ تو انہوں نے اس کا جواب اثبات میں دیا۔

ایسی صورت میں کیا ضیا جالندھری یا اس تیسرے آدمی کا یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ راشد بنیادی حیثیت سے جنسیات کے شاعر ہیں؟

اب سوال یہ ہے کہ اگر یہ بات صحیح ہے تو پھر مجھے یہ گمان ہی کیونکر پیدا ہوا کہ راشد بنیادی حیثیت سے ایک سیاسی شاعر ہیں۔ کیا ایسا سوچتے وقت مجھے احمد شاہ بخاری پطرس کا یہ جملہ یاد نہ رہا جو انہوں نے راشد کے مجموعۂ نظم "ایران میں اجنبی" کے دیباچے میں لکھا ہے:

"آپ کا شمار سیاسی شاعروں میں کرنا کور ذوقی معلوم ہوتا ہے۔ کسی نازک مزاج کی تشفی اس سے ہرگز نہ ہوگی کیونکہ اکثر مقام ایسے ہیں جہاں ہرچند کہ آپ سیاست کے نردبان پر کھڑے دکھائی دیتے ہیں۔ لیکن آپ کی نظر اور بلندیوں پر پڑ رہی ہے اور روح کی بعض گہرائیاں آپ کو ایسی نظر آتی ہیں جو سیاست کی تہ سے عمیق تر ہیں۔ مثال کے طور پر "کیمیاگر" کو لیجئے۔ اس نظم کو سیاسی نظم کہہ کے ٹال دینا محض کسل مذاق ہے۔ یہ تو ایک مرثیہ ہے جو آپ نے خود پسند انسانوں پر لکھا ہے جو خود ہی اپنے زندانی ہو جاتے ہیں۔"

رضا شاہ پہلوی مرحوم جنکی طرف راشد کی نظم "کیمیاگر" کا اشارہ ہے اگر ایران کے آمر نہ رہے ہوتے اور ان کی شخصیت ایک ادنیٰ سپاہی ہی کی رہی ہوتی تو بخاری صاحب کی یہ بات مانی جا سکتی تھی۔ لیکن چونکہ ایسا نہیں ہے اور اس نظم میں شاعر نے کسی فنکار، کسی مفکر، کسی حسین یا کسی ادنیٰ انسان کی خود پسندی پر طنز نہیں کیا ہے بلکہ ایک ایسے انسان کی زندگی پر طنز کیا ہے جس کے ہاتھ میں سارا سیاسی اقتدار آگیا تھا اس لئے اس نظم کا طنز ایک سیاسی قدر کا بھی طنز بن جاتا ہے، اسی معنیٰ میں یہ نظم سیاسی ہے کیونکہ شاعر نے اس کی خود پسندی کو اس کی آمریت کے ساتھ متحد کر دیا ہے۔ ہاں اگر سیاسی نظم کے یہ معنیٰ ہیں کہ وہ سطحی طور سے سیاسی ہو تو بے شک راشد ایک سیاسی شاعر نہیں لیکن اگر اس کے یہ معنیٰ نہیں ہیں کہ سیاست گہری بھی ہوا کرتی ہے جیسی کہ انکی نظم "ہمہ اوست" میں ہے تو پھر میں انہیں ایک سیاسی شاعر کیوں نہ کہوں۔

اب یہ سوال دوسرا ہے کہ راشد کی سیاست پہلے سے اس قدر زیادہ بدلی ہوئی کیوں ہے۔ اب کیوں انہیں "دیوتمار کا تجرہ" اس قدر زیادہ ستانے لگا ہے کیا اس لئے کہ ان کے کسی "مسخرے اشتراکی" دوست نے انہیں ہیلچہ برداری کے زمانے میں فاشسٹ کہہ دیا تھا۔ یا یہ کہ وہ مغرب کے سرمایہ دارانہ نظام کی اس فردیت کو زیادہ عزیز رکھتے ہیں جسے ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے محبت کا قاتل گردانا ہے۔

(" افکار" کراچی ۱۹۶۰ء)

منٹو کی یاد میں

چونکہ منٹو کا تعلق کسی خاص ادبی گروہ سے نہ تھا۔ اس لئے اس بات کا خدشہ محسوس کیا جاتا تھا کہ کہیں ان کی لاش پر لاہور کے مختلف ادبی گروہوں کے درمیان لڑائی نہ ہو جائے۔ لیکن خوش قسمتی سے منٹو کو اس وقت موت آئی جب کہ "ادب میں جمود تھا" اور سیاسی فضا کسی قسم کے ہنگامے کے لئے سازگار نہ تھی۔ پھر بھی سنا ہے کہ جب ان کی موت کی خبر لاہور ریڈیو اسٹیشن سے نشر کی گئی جہاں سے ان کے لکھے ہوئے ڈراموں کو نشر کرنا ممنوع کر دیا گیا تھا۔ تو کچھ لوگ ایک گروہ کے مرحوم کے گھر پر اس نیت سے بھی گئے کہ ان کی لاش پر قبضہ کر لیں۔ لیکن وہ لوگ اتنی دیر میں پہنچے کہ ان کی لاش پر قبضہ کیا جا چکا تھا۔ یہ قبضہ نہ تو ادیبوں کے کسی فرقے نے کیا تھا اور نہ شہر کے رؤسا اور عمائد نے اور نہ حکومت نے۔ بلکہ اس انبوہ کثیر نے جس میں اکثر وبیشتر کے کیریکٹر "سوسائٹی" کی نگاہ میں مشتبہ تھے۔ ان میں سے شاذ و نادر ہی کوئی ایسا تھا جس کا تعلق دولت کمانے والوں سے براہ راست رہا ہو، ورنہ وہ سب کے سب دولت اڑانے والوں کے لئے سامان تفریح بہم پہنچانے والوں میں سے تھے۔

اکثریت یقیناً انہی لوگوں کی تھی لیکن ان میں جا بجا ادیبوں کو چھوڑ کر غیر مشتبہ کیریکٹر کے لوگ بھی تھے۔ انہی میں ایک بظاہر مولوی صاحب اور کچھ سکھ بھی تھے۔ جو اپنے مخصوص حلیئے کی وجہ سے خواہ مخواہ نمایاں معلوم ہو رہے تھے چونکہ منٹو مرحوم مولوی اور سکھ دونوں کو برداشت نہیں کر پاتے تھے اس لئے ان کی موجودگی پر مشتبہ کیریکٹر کے لوگوں کے درمیان کھسر پھسر بھی رہی جو جلد ہی دب گئی۔ کیونکہ اتنی سی بات پر وہ ان سے مخالفت مول لے کر اپنا بزنس تباہ کرنے پر آمادہ نہ تھے۔ ان کی یہ کاروباری رواداری کس قدر سطحی تھی اور وہ اپنے عقائد میں کس قدر ظاہر پرست واقع ہوئے تھے۔ اس کا اندازہ اس وقت ہوا جب کہ ایک مولوی نما شخص نے نماز جنازہ کی تیاری میں میک آپ اتار کر زمین پر رکھ دیا ہی گروہ جو چند منٹ پہلے بزنس کا خیال کر کے خاموش ہو رہا تھا احتجاج پر اتر آیا مولوی نما.... نے اعتراض کی نوعیت کو بھانپ لیا اور

مجمع سے مخاطب ہو کر کہا۔ حضرات! میں نے جو میک اپ اتار کر رکھ دیا ہے اس کا سبب یہ ہے کہ مرحوم اسے مکر و فریب کا آلۂ کار تصور کرتے تھے۔ وہ مذہب کی اسپرٹ یعنی خدمت خلق اور اس قسم کے دوسرے اصول حسنہ کے مخالف نہ تھے لیکن ان حلیوں اور اداروں کے ضرور مخالف تھے۔ جن کی کمین گاہ سے انسان کو شکار کیا جاتا ہے۔ مرحوم کی ایک کہانی "صاحب کرامات" تو آپ حضرات نے پڑھی ہی ہوگی۔ میں ہی اس کہانی کا ہیرو یا ویلین ہوں اور یہ میک اپ جس کے اتارنے پر اتنا احتجاج ہو رہا ہے وہی ہے جسے ایک بار میں، موجو کے گھر چھوڑ آیا تھا۔ "مولوی کے اس "اعتراف" پر مشتبہ کیریکٹر کے لوگوں کے درمیان اور بھی زیادہ احتجاج بڑھا۔ وہ علانیہ کہنے لگے۔ "ہم ان کے پیچھے نماز پڑھنے کے لئے تیار نہیں جن میں جوانی کا نشہ اس قدر غالب ہے"۔ اعتراض کی یہ عجیب و غریب نوعیت مولوی نما..... کے لئے سخت پریشان کن تھی۔ چنانچہ انہوں نے مجمع کو ایک بار پھر مخاطب کیا۔ حضرات! ہمارا تعلق قوم یہود سے نہیں کہ ہر نیک کام کے افتتاح کے لئے کسی معصوم ہستی کو تلاش کریں اور نہ مرحوم نے کبھی ایسی تلاش کو جائز کہا۔ وہ تو سب سے زیادہ گنہگار آدمی کو سب سے زیادہ نیک کام کا اہل سمجھتے تھے اور یہ بات حق پر مبنی ہے۔ جیسا کہ آپ کو اپنے ذاتی تجربے سے بھی علم ہوگا کہ نیکی کا جادو صرف گنہگار آدمیوں ہی پر چلتا ہے ورنہ نیک آدمیوں کو تو برائی ہی کی طرف جھکتے ہوئے پایا گیا ہے۔ "مولوی نما..... کے اس جملے پر "ذاتی حملہ نہیں" کا ایک زبردست شور اٹھا لیکن مولوی نما ..... کی آواز اسے پل بنا کر آگے بڑھ چکی تھی۔ "آپ حضرات کے ذہن میں میری ذات سے متعلق کچھ غلط فہمیاں ہیں جو غالباً فقہ کی ناواقفیت سے پیدا ہوئی ہیں۔ میں نے جو کچھ کیا اس کا جواز فقہ میں موجود ہے۔ کسی بھی مطلقہ کو اس کا طلاق دینے والا شوہر اس وقت تک اسے اپنے عقد ثانی میں نہیں لا سکتا ہے جب تک وہ مطلقہ عورت کسی دوسرے مرد سے شادی نہ کرلے اور وہ دوسرا مرد اسے طلاق نہ دیدے۔ فرض کیجئے اگر "موجو" کی مطلقہ عورت یعنی پھاتاں کو میں اپنے نکاح میں نہ لاتا اور دوسرے ہی دن صبح اپنی مرضی سے اسے طلاق نہ دے دیتا تو پھر موجو کی شادی دوبارہ پھاتاں سے کیوں کر ہوتی۔ میں نے جو کچھ کیا "موجو" اور "پھاتاں" کی بھلائی کے لئے کیا۔ اس میں بظاہر میری بزرگی نہ کر نفسانی خواہشات کو دخل تھا۔ اس پر مجمع

خاموش ہو گیا۔ اور ایسی خاموشی چھا گئی۔........ کہ پھر کسی بات پر لوگوں نے اعتراض نہیں کیا۔

جب نماز جنازہ ختم ہو چکی اور مرحوم کی لاش کو قبر میں اتارنے کا وقت آیا تو بابو گوپی ناتھ، مس سوڈیل - می اور ٹوپا سنگھ نے خاص طور سے حصہ لیا۔ گو اور گرد اور لوگ بھی تھے۔ اور جب یہ رسم بھی پوری ہو چکی اور مرحوم کی لاش مٹی کے حوالے کی جا چکی تو مولوی نما... نے ادیبوں سے درخواست کی کہ وہ مرحوم کے ادبی کارناموں پر روشنی ڈالیں۔ لیکن ساتھ ہی یہ شرط بھی لگا دی کہ کوئی شخص مرحوم کے الفاظ میں اپنا حرف مطلب تلاش نہ کرے۔ اس پر ناقدین حضرات پیچھے ہٹ گئے اور صرف افسانہ نگار حضرات آگے بڑھے۔

اردو کے ایک مشہور افسانہ نگار جنہوں نے اپنی زندگی کے کئی سال منٹو کے ساتھ گزارے تھے، ان کی شخصیت پر روشنی ڈالنی چاہی۔ لیکن وہ جذبات سے اس قدر مغلوب ہو گئے کہ ایک ہی آدھ جملے کے بعد یہ کہہ کر رونے لگے۔ کہ "یار منٹو بڑا پیارا دوست تھا" افسانہ نگار کے اس ایک جملے نے وہ کام کیا جو غالباً کسی لمبی چوڑی تقریر سے ممکن نہ تھا۔ میں نے دیکھا کہ ہر شخص کی آنکھوں میں آنسو آ گئے اور مرحوم کی شخصیت، فراخدلی، راست گوئی اور دردمندی کی تصویر بن کر چھا گئی۔ اب ان کی جگہ ایک دوسرے مشہور افسانہ نگار تشریف لائے جنہوں نے شخصیت سے ہٹ کر ان کی افسانہ نگاری کو اپنا موضوع بنایا۔

- حضرات! منٹو کی افسانہ نگاری اس کی شخصیت کا آئینہ ہے اور شخصیت کا تعین خواہ غلط ہو یا صحیح ہم لوگ بالعموم آدمی کے مزاج سے کیا کرتے ہیں۔ حکیم جالینوس کا خیال ہے کہ آدمی کے مزاج میں سودا، صفرا، بلغم اور خون ان چار اجزاء کے مختلف النوع تناسب کو دخل ہوتا ہے لیکن مرحوم نے اپنی شخصیت سے اس حکیم کو جھٹلا دیا۔ ان کے مزاج میں سودا، صفرا اور خون تو تھا لیکن بلغم بالکل نہ تھا۔ وہ نہ تو غبی واقع ہوئے تھے اور نہ ہنسوڑ۔ ان کے افسانوں میں تلخی اور ترشی ہے نہ کہ سیٹھا پن یا حمق۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ان کے افسانوں میں تلخی اس وجہ سے ہے کہ وہ افسانہ لکھنے سے پہلے کوئی کڑوا گھونٹ اتار لیتے تھے لیکن میں اسے بالکل ہی غلط سمجھتا ہوں، آزما کر دیکھ چکا ہوں

بات میں تلخی نہ تو اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے اور نہ اس وجہ سے کہ کسی کے ایام تلخ ہیں یہ بھی آزما کر دیکھ چکا ہوں۔ حضرات ان کے افسانوں کے تلخ اور ترش ہونے کا سبب یہ ہے کہ وہ ہم لوگوں سے زیادہ حساس اور زیادہ ذہین واقع ہوئے تھے۔ انکی حسیات اور اس کی گرفت یہ دونوں ہی ہم لوگوں سے زیادہ تیز اور چست تھی۔ وہ جس قسم کے سماج میں مقید تھے اس میں صرف عفونت اور سڑاند ہی نہ تھی بلکہ شدید قسم کی جسمانی اور ذہنی بے حسی بھی تھی۔ بڑے سے بڑے حادثات اس طرح پاس سے گزر جاتے جیسے وہ کسی ہوائی بندوق کے دہانے سے چھوٹے ہوں۔ منٹو ہماری اسی بے حسی سے اکتا کر کبھی کبھی اصلی بندوق چلا دیا کرتے اور بالکل ہی سنجیدہ رہتے۔ کیونکہ نہ تو وہ رونے کے لئے ہنساتے اور نہ ہنسنے کے لئے رلاتے۔ وہ جو کچھ کرتے وہی ان کا مقصد ہوتا۔ ان کا مقصد سوسائٹی کی فرسودہ روش کو مسترد کر دینے یعنی ایک ڈھرے پر چلنے والے پہیے کو روک دینے کا تھا۔ ایسا آدمی یقیناً باغی ہی کہلائے گا۔ لیکن ان کی بغاوت میں خطابت نہیں۔ بلکہ "تلخ نوائی کا" انداز ہے اس میں شبہ نہیں کہ اس قسم کے آرٹ کی طرف وہی آتے ہیں جن پر بقول افلاطون بھوت سوار ہوتا ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہنا پڑے گا کہ آرٹ سے عہدہ بر آ وہی ہوتے ہیں جو اپنے بھوت کو بھگا دیتے ہیں۔ سعادت حسن منٹو کی خوبی یہی ہے کہ آسیب زدہ ہونے کے باوجود انہوں نے اپنے بھوت کو بھگا دیا تھا۔ وہ صدیوں تک عوام کے توہمات پر چلنے والے سچ کے بجائے منکشف حقیقت سچ بولتے زندگی کے ان تجربات کے ذریعے نہیں جن کا سہارا لے کر ہم سو جاتے ہیں۔ بلکہ ان تجربات کے ذریعے جو ہمیں خواب میں بھی بیدار رکھتے ہیں۔ چونکہ فکشن کے لئے اس قسم کا میٹریل ذرا مشکل ہی سے ملتا ہے۔ اس لئے اس کی کم مقداری پر قناعت کرنی پڑتی ہے اور یہ اسی قناعت کا نتیجہ ہے کہ فن کار اپنے آپ کو دہرایا بھی کرتا ہے۔ سعادت حسن منٹو نے بھی اپنے کو دہرایا ہے لیکن اس طرح نہیں کہ ہم اسے پکڑ لیں۔ وہ ہر بار اپنے تجربات کے پہلو بدل دیا کرتے۔ منٹو کے اس منکشف حقیقت جھوٹ کی بنیاد صرف اتنی سی بات پر ہے کہ اگر دنیا کے سارے انسانوں کی جنسیات سفید و سیاہ کے باوجود یکساں ہے تو بہ اعتبار رد عمل ان کی روح بھی یکساں ہے۔ کیونکہ سارے انسانوں کو ایک نفس واحد سے پیدا کیا گیا ہے۔ اور جو لوگ یہ کہتے ہیں۔ جیسی روح

ویسے فرشتے "وہ اسے گرگوں کا تراشا ہوا جھوٹ بتاتے۔ اگر کھال راحت اور تکلیف کے اصول کی پابند ہے تو روح بھی یکساں طور پر نیک و بد کی تمیز کی پابند ہے۔ کیونکہ توریت میں لکھا ہوا ہے کہ اللہ تعالیٰ نے حضرت آدم کو اس وقت باغ عدن سے نکالا جب کہ ان میں نیک و بد کی تمیز پیدا ہو گئی تھی۔ چنانچہ منٹو کا یہ خیال تھا کہ ایک زندہ آدمی کو اس کی زندگی میں انہی دو اصولوں پر کار فرما ہونے سے پہچانا جا سکتا ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں سماج کو مخاطب کر کے پوچھتے رہتے۔ "آخر یہ کس قسم کا کلچر ہے، جس میں اگر کھال راحت اور تکلیف کے احساسات سے بے نیاز ہو جاتی ہے تو روح نیک و بد کی تمیز ضائع کر دیتی ہے "کالی شلوار" سے لے کر "کھول دو" تک میں جہاں انسان کی روح پرواز کر جاتی ہے اور صرف شلوار رہ جاتی ہے اسی تمدن اور کلچر پر طنز ہے، اپنی طنز ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ منٹو کسی خاص نظام کا نام نہیں لیتے ہیں لیکن کیا کہانی کا پس منظر نظام کی طرف اشارہ نہیں کرتا ہے۔ منٹو کی کہانیاں اسباب کی طرف نہیں بلکہ اثرات کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان پر سڈیشن کا مقدمہ نہیں چلایا گیا۔ بلکہ اس بات پر مقدمہ چلایا گیا کہ وہ جو سمپٹم یا اثرات پیش کرتے ہیں اس سے ہمارے کلچر اور تمدن کا مریض ہونا بلا چون و چرا ثابت ہوتا ہے۔ وہ اپنی کہانیوں میں آدمی کو آدمی کے خلاف نہیں بلکہ آدمی کو خود اس کی ذات کے خلاف بھڑکاتا ہے اور چونکہ مرحوم کا آدمی ناخواندہ تھا جیسے کہ ہم آپ خدا کے فضل سے ہیں اس لئے وہ سمپٹم یعنی مرض کے آثار و علایم کو بڑے کھلے انداز میں پیش کرتا۔ اس سے بہت سے لوگ چڑھ جاتے، لیکن چڑھانے کا سبب یہ نہ تھا کہ جو چیز اشارے اور کنایے سے بتانے کی ہے اسے وہ ہماری ناک میں ٹھونسے دیتا ہے بلکہ یہ تھا کہ کیوں نہیں وہ خیر محض کی باتیں کرتے ہیں۔ کیوں خیر کی بقا کے لئے شر کی ماہیت کو بھی بے نقاب کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ اس سے خیر کا اکلوتا پن جاتا رہتا ہے۔ آدمی یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ یہ دونوں ہی جڑواں بچے ہیں، ایک کی پیٹھ دوسرے سے لگی ہوئی ہے۔ میر کا شعر ہے۔

اپنی کیسے ہوتے ہیں جنہیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامنگیر ہوتی ہے خدا ہوتے

اگر خدا ہونے میں بھی شرم کا ایک پہلو ہے تو پھر بندگی کی خواہش کیوں اس

جائے لیکن کیا یہ صحیح نہیں ہے کہ ہم صرف اپنی بندگی ہی پر فخر کرتے ہیں۔ قصہ یہ ہے کہ یہ آدمی جس کو فلسفیوں نے مختلف نام دے رکھے ہیں بڑا فلسفہ ساز بھی ہے اگر ایک طرف وہ آدمی کو شکار کرنے والے آقا کا فلسفہ گھڑتا ہے تو دوسری طرف شکاری کو شکار کرنے کا فلسفہ بھی وہی گھڑتا ہے۔ مجھے معلوم نہیں مرحوم کے پاس کوئی فلسفہ ولسفہ تھا یا نہیں لیکن اتنا ضرور جانتا ہوں کہ ان کی ہر کہانی میں شکاری لوگوں کے لئے اشتعال اور سوچنے والے لوگوں کے لئے تحریک ہوتی ہے۔ اس ایک گر کے علاوہ ان کے پاس لڑنے بھڑنے کا کوئی اور داؤ پیچ نہ تھا۔ نہ تو وہ اپنے افسانوں میں ہمارے شعراء کی طرح نیزے ہلاتے، رجز پڑھتے، ہمیں دیسار کو آواز دیتے اور نہ ہمارے جادوگر نثاروں کی طرح ہم وزن فقروں کی گیند ہوا میں اچھالتے اور نہ ہمارے کرتب باز طنزیہ اور مزاحیہ مضمون نگاروں کی طرح لفظ سے لفظ اور جملے سے جملے کی پٹی نکالتے جاتے۔ وہ اس قدر راست قسم کے آدمی تھے کہ وہ ان چیزوں کو بھی فراڈ سمجھتے وہ تو صرف آرٹسٹ تھے۔ لفظوں کے انبار کو ہٹا کر مقصد تک پہنچنا جانتے تھے۔ ان کی تشبیہات اور استعاروں میں الفاظ کم اور معنی زیادہ ہیں۔ ہمارے فضول گو ادبا کو ان کے اس کمال سے بھی چڑ تھی۔"

فاضل افسانہ نگار کی یہ تقریر اس قدر بے مغز اور حملہ آور ہو چلی تھی کہ سامعین کے درمیان سخت قسم کی کسمساہٹ پیدا ہو گئی۔ لیکن چونکہ مقرر ہوشیار تھا جیسا کہ بتایا جاتا ہے کہ وہ افسانہ نگاری چھوڑ کر مزاحیہ کالم لکھنے لگا تھا۔ اس لئے اس نے اپنی تقریر کا رخ موڑ دیا۔

"حضرات آپ گھبرائیں نہیں ابھی میں مرحوم کی زندگی سے متعلق مزے دار باتیں سناؤں گا۔ مرحوم نے ایک بار اردو کے ایک مشہور افسانہ نگار جیتندر ستیارتھی کی داڑھی کو شراب سے رنگ دیا اور یہ مصرع پڑھا:

این دفترِ بے معنی غرقِ مے ناب اولا

اس پر مجمع اور بھی برافروختہ ہو گیا اور انہیں بیٹھ جانا پڑا۔ ان کا بیٹھنا تھا کہ جیب کترے صاحب جنہیں ساری دنیا جیب کترا ہی کہتی، کھڑے ہو گئے اور بغیر مولوی نما ..... کی اجازت کے تقریر کرنے لگے:

"حضرات منٹو صاحب کے آرٹ اور زندگی پر بولنے کا حق جیسا مجھے ہے کسی کو

نہیں ہے۔ کیونکہ میں انہیں اندر سے جانتا ہوں۔ لیکن قبل اس کے کہ میں ان کے آرٹ اور زندگی پر روشنی ڈالوں، میں اپنا تعارف کرانا چاہتا ہوں میں وہی جیب کترا ہوں جو ایک "چھوٹی کہانی" میں بیگم میرزماں کے ہینڈ بیگ سے ان کا عشقیہ خط اڑا لایا تھا اور میں وہی ہوں جس نے ایک ریڈیائی ڈرامے میں ملا کو اس کا ہینڈ بیگ واپس کیا تھا۔ میرا نام نہ تو کاشی ہے اور نہ گھانسی، نام اس کو دیا جاتا ہے جس کی کوئی انفرادیت ہوتی ہے۔ اور چونکہ میں اپنے خالق کے ہاتھوں اس صفت سے محروم رہا ہوں اس لئے وہ مجھے صرف جیب کترا کہہ کر یاد کرتے اور شارٹ فارم میں صرف جیک کہہ کر بلایا کرتے جہاں کسی دورخے، یا اندر باہر سے اتنل بے جوڑ کو دیکھتے، بولتے جیک اس کا چور پاکٹ مار دے۔ گویا چور دوسرا ہوتا نہ کہ میں، چنانچہ اگر مجھے دوسروں کا چور کہا جائے کیونکہ مجھ میں اپنی انفرادیت تو ہے ہی نہیں تو یہ نام غیر مناسب نہ ہوگا۔ منٹو صاحب نے میرے وجود کی اس کمزوری سے بڑا فائدہ اٹھایا ہے۔ جب کبھی انہیں اپنے طنز کے نشانے کے لئے کوئی دوسرا نہ ملتا تو مجھے بلا لیتے، اور یہ بات تو آپ حضرات جانتے ہی ہیں کہ طنز نہ صرف منفی ہوتا ہے بلکہ اصل تناسب سے بھی عاری ہوتا ہے۔ اس میں آدمی کی کمزوریاں سامنے آجاتی ہیں اور اس کی خوبیاں بیک گراؤنڈ میں چلی جاتی ہیں۔ ایک طنزنگار کو برداشت کرنے کے لئے بہت ہی مہذب قسم کی سوسائٹی یا ایک ایسی سوسائٹی درکار ہے۔ جسے آئینہ توڑنا آتا ہی نہ ہو، منٹو صاحب اصل میں اسی پیشے کے آدمی تھے اور اس کی اخلاقیات کو سختی سے برتتے، وہ آدمی کے دشمن پر طنز کرتے نہ کہ اپنے دشمن پر۔ چنانچہ وہ غالب کو بہت پسند کرتے۔ ایک بار یونہی میں نے پوچھ لیا۔" میں نے آپ کی زبان سے کبھی اکبر الہ آبادی کا کوئی مصرعہ نہیں سنا۔" بولے "جیک میں فرسٹ کلاس آدمی کو پسند کرتا ہوں، فرسٹ کلاس آدمی کے پاس کوئی تعصب، کوئی چور پاکٹ نہیں ہوتا ہے۔ اکبر الہ آبادی کی شیروانی کے استر میں بائیں جانب زپ لگا ہوا چور پاکٹ تھا جہاں سے اکثر ایک ملا بھی بولتا رہتا۔ غالب کے فرغل میں اس قسم کا کوئی بھی چور پاکٹ نہ تھا۔" اس پر میں نے پوچھا "آخر آپ دورخوں سے اس قدر کیوں خفا رہتے ہیں؟" بولے "تو نہیں جانتا، ہپوکرٹ اسٹیج کے ایکٹر کو کہتے ہیں جو زندگی کے اسٹیج پر اپنا نہیں بلکہ دوسروں کا رول ادا کرتا رہتا ہے اس سے نہ صرف اس کی بلکہ دوسروں کی بھی ایج

اور اخلاقی جرأت ماری جاتی ہے۔ کیونکہ اس کا عیب دوسروں کو کھٹکتا رہتا ہے، برا آدمی مریض ہوتا ہے نہ کہ برا۔"

چنانچہ وہ ان لوگوں کے ساتھ اٹھنا بیٹھنا پسند کرتے جو اپنے پیشے میں ہر چند درمیانی ہوتے یعنی دونوں پارٹیوں کو مطمئن کرنے کی کوشش کرتے۔ لیکن اپنی ذات سے بالکل تندرست ہوتے ہیں۔ کیونکہ وہ اپنے پیشے کو نہ چھپانے پر مجبور ہیں۔ (کہیں کہیں سے تالی کی آواز سنائی دیتی ہے) منٹو صاحب نے حقیقت تک پہنچنے اور سوسائٹی سے اس کے مرض کے خارج کرنے کا جو یہ راستہ اختیار کیا اس پر ان کے بعض دوستوں سے بڑی بحث رہی وہ لوگ کہتے، منٹو تم مسئلے کو کیوں اخلاقی سرے سے پکڑتے ہو۔ کیوں نہیں سیاسی، اقتصادی سرے سے پکڑتے، کیوں نہیں طبقات ہتیز امدز ستیز، ارتقا، اور انقلاب کی منطق میں سوچتے ہو؟ اس کے جواب میں منٹو صاحب کہتے "تم لوگ بعض اوقات فوری مقاصد پر اتنا زور دیتے ہو کہ دور کا نصب العین نظر سے اوجھل ہو جاتا ہے، بعض اوقات نظام پر اتنا زور دیتے ہو کہ آدمی گم ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات راستوں پر اتنا زور دیتے ہو کہ مقصد کھو بیٹھتے ہو۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ تم لوگ مجھے سکھانے کے بجائے میرے آرٹ کی اسپرٹ کو دیکھ سکو، میرے لئے فرد کی انفرادیت اس کے کسی مجرد یونیورسل تصور سے زیادہ اہم ہے۔ میں اپنے افسانوں میں وہ باتیں پیش کرتا ہوں جو کچھ کہ انسان کرتے ہیں نہ کہ وہ جو انہیں کرنا چاہیئے تو دوسری طرف مجھ میں ایک اخلاقی حس (مورل سنس) بھی ہے۔ جو ان کے اعمال کے تانے بانے میں نیکی کے دھاگے کو ڈھونڈھ نکالتی ہے، یہی میرے آرٹ کا اخلاقی یا ائیڈیلسٹک پہلو ہے۔

حضرات! منٹو صاحب نے اپنے آرٹ میں "ہے" کو "ہونا چاہیئے" سے کچھ ایسا ملا دیا ہے کہ ان کا پروپیگنڈا یا ایجی ٹیشن آرٹ بن گیا ہے نہ کہ ان کا آرٹ پروپیگنڈا یا ایجی ٹیشن ہو کر رہ گیا ہے۔ منٹو صاحب ایک مورلسٹ اور آئیڈیلسٹ دونوں ہی ہیں جیسا کہ دنیا کے تمام بڑے فنکار گزرے ہیں۔ بدنصیب تاجروں کے کلچر پر جس نے اپنی زر اندوزی اور نفع خوری کے دھن میں ہمیں کیا کچھ نہیں دیا حتیٰ کہ ایٹم بم بھی دیا آج سے نہیں بلکہ صدیوں سے حملہ کیا جا رہا ہے اور یہ حملہ اس کے کلچر ماسبق کی تمام صدیوں میں اخلاقی پہلو ہی سے کیا گیا ہے۔ منٹو صاحب اسی گرانڈ اولڈ ٹریڈیشن کے آدمی تھے۔ وہ

بالزک، گوگل، زولا، موپساں، ٹالسٹائی، چیخوف، گورکی اور پریم چند کی روایت کے آدمی تھے۔ گو یہ صحیح ہے کہ وہ روایت پرست نہ تھے۔

حضرات! انسانی مسائل کو دیکھنے کے دو طریقے ہیں یا تو انہیں سیاسیات اور اقتصادیات کی روشنی میں دیکھا جاتا ہے یا پھر اخلاقیات کی روشنی میں ہمارے ادباء ان دونوں طریق کار کی اثر آفرینی اور افادیت پر بحث و تمحیص کر سکتے ہیں۔ لیکن جو چیز بحث میں لانے کی نہیں ہے وہ یہ کہ ان میں سے کوئی بھی طریق کار واحد طور پر کسی فنکار کے آرٹ کو بلند نہیں کر سکتا ہے۔ یہاں لفظ واحد بہت ہی اہم ہے۔ اس کے لئے کچھ اور بھی چیزیں بھی چاہیئں جن پر ہمارے ناقدین برابر روشنی ڈالتے رہتے ہیں۔ آرٹ وہی بلند ہوگا جو زندہ ہوگا، نہ کہ ٹھس اور جامد۔ منٹو صاحب کے آرٹ میں وہ جان موجود ہے جو کہانی کو ایک داخلی وحدت اور سالمیت میں ڈھالنے اور امیجز یا تصورات کو حواس سے مخاطب کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے منٹو صاحب ایک بڑے فنکار تھے اور یہ بڑائی ان کے ہمعصر افسانہ نگاروں میں کم پائی جاتی ہے خواہ وہ اردو میں لکھتے ہوں یا ہندی میں منٹو صاحب کو موپساں کے پہلو ہی میں سلانا ہوگا۔ لیکن میری یہ بات ادھوری رہ جائیگی اگر اس موقعے پر ان کی افسانہ نگاری کی کچھ تنقید نہ کی جائے۔ منٹو صاحب کی تنقید تجارتی کلچر پر سمپتھیٹک ہے نہ کہ سمبالک۔ وہ آدمی پر زیادہ اور اس کے گلے میں پتھر کا جو طوق ہوتا ہے اس پر کم توجہ دیتے ہیں (یہاں کم کا لفظ بھی کافی اہم ہے) ان کی زیادہ تر توجہ اسی بات پر رہتی ہے کہ دیکھو اس شہدۂ روزگار، اس اوباش، اس نکھٹو اور بھڑوے کو یہ تجارتی کلچر کے کولھو میں جت کر بھی انسان رہ گیا ہے۔ اس میں نیکی کا جوہر۔ ہمدردی اور قربانی کا جذبہ زندہ ہے۔ منٹو کا یہ رجحان جو ان کی انسان دوستی کا نشان ہے رومانٹک ہے۔ اس لئے نہیں کہ ایسا نہیں ہوتا ہے۔ ایسا تو اکثر ہی ہوتا ہے۔ بلکہ اس لئے کہ ان کی اس تخمین سے آدمی کو کولھو سے نکلنے میں مدد نہیں ملتی ہے۔ یوں مرحوم کو فلسفے وغیرہ سے کوئی دلچسپی نہ تھی۔ لیکن ان کے اس رجحان کو دیکھتے ہوئے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کونس برگ کے چاینا مین کی طرح وہ بھی اس بات کے قائل تھے کہ انسان میں اخلاقی حس فطری ہوتی ہے۔ اب یہ بات دوسری ہے کہ مرحوم اس یمنافرکس کو ڈھونڈھنے وہاں جاتے جہاں اس کی توقع وہ کونس برگ کا چاینامین

یعنی امائیول کانٹ بھی نہ کرتا۔ مرحوم کی کہانیوں میں جو ڈرامائیت ہے ان کی اسی نرالی ادا سے متعین ہوتی ہے۔ وہ ہر کام غیر متوقع کرتے تھے۔ لیکن وہ اپنی اس ڈرامائیت میں اس قدر زیادہ پھنس گئے تھے کہ وہ جبلی ذہانت سے زیادہ اور اکتسابی ذہانت سے کم کام لیتے۔ اس میں شبہ نہیں کہ ابھی ہمارے یہاں پڑھے لکھے اور ناخواندہ لوگوں میں کم ہی فرق ہے۔ کیوں کہ اگر ایک علم سے بے بہرہ ہے تو دوسرا اضافی حیثیت سے علم کے تخلیقی جوہر اور تطبیق سے بے بہرہ ہے۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ علم کا سیکانکی پھلکا ہمارے لئے بالکل ہی بے کار ہے۔ کیونکہ ہمیں اپنے سماج کی پست کو بھی دیکھنا ہوگا۔ ہمارے یہاں صدیوں سے فلسفہ، آئیڈیلوجی وغیرہ انسان کے عمل سے علیحدہ رہی ہے ہم اقلیدس کو اس زمانے میں بھی پڑھتے رہے ہیں جب کہ اس کی کتابوں پر خط تنسیخ کھینچا جا چکا تھا چنانچہ ہمیں ابھی کچھ دنوں تک منقولین اور کٹھ ملاؤں کو برداشت کرنا پڑے گا۔ کیونکہ انہی کی غلط باتوں سے ہمیں صحیح باتوں کا علم ہوگا۔ لیکن مرحوم اس قسم کے ملاؤں کی سماجی اور نفسیاتی باریکیوں میں نہ جاتے۔ وہ جہاں کہیں کسی آدمی کو دوسرے کا قول پیش کرتے سنتے اسے ڈفر کہہ دیتے۔ چنانچہ ایک بار کسی شخص نے فرائڈ کے کسی قول کو نقل کرتے ہوئے کہہ کر یہ لکھ دیا کہ منٹو کی عورت "مزے دار" ہے۔ اس پر وہ سخت خفا ہوئے، بولے "جیک تو تو جانتا ہی ہے منٹو کی عورت کتنی کرکری ہے وہ تو مرد کا بھوت بھگا دیتی ہے۔ بھلا وہ مزے دار کیا ہوگی۔" لیکن میں نے ان کے اس وقتی رد عمل پر زیادہ توجہ نہ دی کیونکہ مجھے یہ بھی معلوم تھا کہ ان میں دوسروں کی بات کو رد کر دینے کی بھی عادت تھی۔ سچ تو یہ ہے کہ ان کی عورت، میری مراد ان کے افسانوں کے مونث کردار سے ہے۔ نہ تو مزے دار ہے اور نہ کرکری بلکہ وہی ہے جو ان کی ایک کہانی "سڑک کے کنارے" میں ہے۔ "عورت اور مرد دونوں، مل کر ایک نقطہ بناتے ہیں۔ پھر ایسا کیوں ہے۔" منٹو صاحب پوچھتے ہیں کہ "اس کائنات میں ایک روح کبھی کبھی گھائل چھوڑ دی جاتی ہے، کیا اس قصور پر کہ اس نے دوسری روح کو اس نقطے پر پہنچنے میں مدد دی تھی؟" لیکن ناانصافی کے اس زخم کے باوجود سڑک کے کنارے کی عورت اپنی ماممتا سرد ہونے نہیں دیتی وہ چیختی رہتی ہے۔ "میرے بھرے ہوئے دودھ کے برتن کو اوندھا نہ کرو" منٹو صاحب نے اپنی زندگی میں بس یہی ایک

لیرک (LYRIC) لکھی ہے۔ اس لئے نہیں کہ ان کی تحریر میں لیریسزم کسی سے کم ہے یا یہ کہ ان کے منہ کا مزا کڑوا رہتا ہے جیسا کہ بعض نقادوں کے کہنے کا انداز ہے بلکہ اس لئے کہ ان کے سینے میں بہت سی گولیاں پیوست تھیں اس سے ان میں انتقام کا جذبہ ابھر آیا تھا۔ وہ کوئی سیاسی آدمی نہ تھے۔ لیکن جب اپنی گوشہ نشینی کے باوجود دوسروں کی سیاست سے مجروح ہو جاتے تو وہ گریبان پھاڑ کر باہر نکل آتے انہوں نے جو کہانی ۱۹۳۶ء میں "نیا قانون" کے نام سے لکھی "اسی زخم کا ردعمل تھا۔ دوسری دفعہ جب ۱۹۴۷ء میں انہیں خود اپنے شہر میں زخمی کیا گیا تو وہ سچ مچ بہت زیادہ زخمی ہو گئے تھے۔ ایک دن بہت ہی رازدارانہ انداز میں مجھ سے پوچھا "کیا کسی بھی آدمی کو بھڑکایا جا سکتا ہے جب تک کہ اس میں بھڑکنے کا مادہ نہ ہو؟" میں نے کہا، "استاد ناممکن۔" اس پر انہوں نے پوچھا۔ "تو اچھا یہ بتاؤ یہ مادہ کیونکر نکلے گا" میں نے کہا "ایک طرف سے بند کر دینے اور دوسری طرف سے کھول دینے سے۔" انہوں نے فٹ پنجابی محاورے میں کہا۔ "تو حرامزادہ کا بچہ نہیں بلکہ مجموعہ حرامزدگاں ہے۔" تقریباً سات سال تک وہ اسی حرامزادے کو پالتے رہے کہ ایک گولی ان کے سینے میں پھر پیوست ہو گئی۔ ایک دن بیٹھے بٹھائے کسی سادہ لوح نے ان سے چچا سام کی طرف سے کہانی لکھنے کی پیش کش کر دی، ناشر لوگوں سے وہ اپنی کہانی کا برابر معاوضہ لیتے اور کبھی کبھار ایڈوانس بھی لے لیتے لیکن معلوم نہیں اس پیش کش میں کیا تھا کہ وہ سخت بوکھلا گئے۔ پوچھنے لگے۔ "آخر اسے اس بات کی ہمت کیونکر ہوئی؟" میں نے کہا۔ "دیکھئے مجھ سے تجاہل عارفانہ تو برتیئے نہیں کیا آپ کو معلوم نہیں کہ ہماری روح کی محافظت کے لئے جو حصار کھینچا جا رہا ہے اس میں فحش لٹریچر اور فحش تصویروں کو فروغ دیا جا رہا ہے۔" حضرات امور لسٹ تو وہ تھے ہی، اس پوائنٹ پر بالکل چت ہو گئے۔ پہلے تو یہ سمجھے کہ شاید میں نے ان پر کوئی حملہ کیا ہے۔ لیکن جب انہوں نے غور و فکر سے کام لیا تو اس نتیجے پر پہنچے کہ میں نے ایک معمولی مشاہدے کی بات کہی تھی۔ چنانچہ انہوں نے جو دو خطوط چچا سام کو لکھے وہ سب اسی کا ردعمل تھا۔ یقیناً ہالی وڈ کی ایکٹریس کو طلب کرنا کوئی پسندیدہ بات نہ تھی لیکن میں جانتا تھا کہ ان کی یہ جھنجھلاہٹ کس چیز کا نتیجہ تھی، وہ سوسائٹی میں جائز بچوں کو پسند کرتے نہ کہ ان ناجائز بچوں کو جو اس وقت جرمنی اور جاپان میں ٹہل رہے ہیں۔ وہ جس قدر پکے نیشنلسٹ

اور ڈیموکریٹ جمہوریت پسند تھے اتنے ہی پکے سورلسٹ بھی تھے۔ یہ کہنے کے بعد جیب کترے نے اپنی انگلیوں کے درمیان سے ایک رقعہ نکالا اور ہوا میں لہرا کر بولا۔

"حضرات! یہ میری آخری کارستانی ہے۔ میں نے یہ رقعہ مرحوم کے "جیب کفن" سے اڑا دیا ہے۔ سنئے وہ اس میں کیا تحریر کرتے ہیں۔ "میں آج بہت افسردہ ہوں، پہلے مجھے ترقی پسند تسلیم کیا جاتا تھا۔ بعد میں یک دم مجھے رجعت پسند بنا دیا گیا اور اب فتویٰ دینے والے سوچ رہے ہیں اور پھر سے یہ تسلیم کرنے کے لئے آمادہ ہو رہے ہیں کہ میں ترقی پسند ہوں اور فتووں پر اپنا فتویٰ دینے والی سرکار مجھے "ترقی پسند" بدرجہ یقین تصور کرتی ہے۔ یعنی ایک سرخا ایک کمیونسٹ، چنانچہ وہ کبھی کبھی جھنجھلا کر مجھ پر فحش نگاری کا الزام لگا دیتی ہے اور مقدمہ چلا دیتی ہے۔ دوسری طرف یہی سرکار اپنی مطبوعات میں اشتہار دیتی ہے کہ سعادت حسن منٹو ہمارے ملک کا بہت بڑا ادیب اور افسانہ نگار ہے۔ اس کا قلم گزشتہ ہنگامی دور میں بھی رواں دواں رہا۔ میرا افسردہ دل لرزتا ہے کہ کہیں متلون مزاج سرکار خوش ہو کر ایک تمغہ میرے کفن سے نہ ٹانک دے۔ یہ میرے داغ عشق کی بہت بڑی توہین ہوگی۔" (جیب کفن)

"حضرات!" جیب کترے نے رقعے کو جیب میں رکھتے ہوئے کہا۔ "کیا یہ ممکن نہیں ہے کہ ہم لوگ مرحوم کی افسردگی کے ان دونوں اسباب کو مٹا سکیں؟"

(نقوش، منٹو نمبر۔ لاہور)

سعادت حسن منٹو کے افسانے "یزید" پر ایک تبصرہ

کہنے والے کہتے ہیں کہ ایک بار کسی شخص نے مجاز سے کہا کہ بھائی میں تو صرف فن کا قائل ہوں جہاں فن دیکھتا ہوں وہاں سر جھکا دیتا ہوں۔ اس پر مجاز نے دبی زبان سے کہا۔ لیکن یہ نہیں معلوم کہ فن کیا ہے۔"

چنانچہ اسی قسم کا لطف سخن کچھ اس وقت پیدا ہو جاتا ہے۔ جب کہ کچھ لوگ یہ کہتے ہیں کہ جہاں تک فن کا تعلق ہے منٹو کا جواب نہیں۔ گویا منٹو ایک نہیں بلکہ دو ہے۔ ایک بہ اعتبار موضوع اور ایک بہ اعتبار فن۔ کسی بھی فن کار کو اس طرح دو خانوں میں وہی لوگ تقسیم کرتے ہیں جو ادب کو یا تو سالم حیثیت سے نہیں دیکھتے یا پھر صرف انداز بیان اور ٹکنیک ہی پر اپنی توجہ رکھتے ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ زبان و بیان اور ٹکنیک کو ادب میں بڑی اہمیت حاصل ہے اور انداز بیان کو موضوع سے الگ کر کے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ لیکن جس چیز کو وہ نظر انداز کر دیتے ہیں وہ یہ ہے کہ موضوع کو سمجھے بغیر ہم انداز بیان اور ٹکنیک کو سمجھ نہیں سکتے ہیں۔ چنانچہ کسی فن کار کی تخلیق کے بارے میں اختلاف رائے بیشتر موضوع ہی کو مختلف زاویوں سے دیکھے جانے ہی سے پیدا ہوتا ہے نہ کہ انداز بیان اور ٹکنیک کی اہمیت کو گھٹانے یا بڑھانے سے۔ یہاں میں نے لفظ بیشتر استعمال کیا ہے۔ آجکل جس عنوان سے ہمارے ادیب اور نقاد موضوعات کو جانچتے ہیں اسے آسانی کی خاطر تین بڑے خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(الف) موضوع کیا ہے؟ یہ سوال ہمارے لئے قطعی غیر اہم ہے۔

(ا) سارے موضوعات یکساں طور پر اہم ہیں۔ اصل سوال موضوع کو برتنے کا ہے۔

(۲) تنقید کا کام موضوع کو جانچنے کا نہیں بلکہ یہ دیکھنے کا ہے کہ موضوع کو کیوں برتا گیا ہے۔

(ب) موضوع کی اہمیت یقیناً ہے لیکن اسے تخلیقی یا جمالیاتی اقدار سے جدا کر کے نہیں جانچا جا سکتا ہے۔

(۱) موضوع کو صرف اسی نقطہ نگاہ سے دیکھنا چاہیئے جس نقطہ نگاہ سے کہ فن کار نے اسے دیکھا ہے۔

یہ دونوں انداز نظر "الف" اور "ب" میری نگاہ میں فن برائے فن کی غمازی کرتے ہیں۔ اس لئے اب میں تیسرے زاویہ نگاہ کو پیش کر رہا ہوں۔ جو معروضی تنقید کا ہے۔

(ج) آرٹ کا بنیادی محور اس کا موضوع ہے۔

(۱) کچھ موضوعات اہم اور کچھ غیر اہم ہوتے ہیں۔

(۲) اگر کسی موضوع کی فن کارانہ پیش کش معروضی صداقت کی حامل نہیں ہے تو کیا اس موضوع کو تخلیق کے جھمیلے سے الگ کر کے بھی دیکھنا اور جانچنا چاہیئے۔

آج ہمارے معاشرے کی سماجی و سیاسی حقیقت جو نیم سامراجی اور نیم جاگیردارانہ معاشی رشتوں کے پیچ در پیچ تضاد میں پوشیدہ ہے وہ ایک نئے حل کی طرف آہستہ آہستہ بڑھ رہی ہے۔ نہ کہ جامد اور ساکت ہے۔ ہمارے سماج کے بہت سے گھناؤنے زخم اور ناپسندیدہ مظاہر انہیں دونوں معاشی رشتوں کے قیام سے باقی ہیں جو آپس میں ایک دوسرے کو سہارا دیئے ہوئے ہیں۔ ان دونوں نے مل کر ہمیں مادی اور روحانی اعتبار سے بالکل ہی دیوالیہ کر رکھا ہے۔

منٹو کو ہمارے اس مادی اور روحانی افلاس کا شدید احساس ہے۔ خواہ وہ احساس مذکورہ سیاسی سماجی نظام کے حوالے سے نہ ہو، صرف مشاہدے اور تجربے ہی کا نتیجہ ہو۔ اس کے تقریباً تمام ہی ہیرو اور ہیروئن وہ انسان ہیں جن کی انسانیت اس افلاس کی نذر ہو چکی ہے جس سے ہمارا معاشرہ دوچار ہے اور اگر اس کے باوجود ان میں انسانیت کی کوئی رمق پائی جاتی ہے تو وہ انسانی فطرت کا عطیہ ہے جس پر منٹو کا ایمان

ہے۔ منٹو کا احتجاج اسی روحانی افلاس کے خلاف ہے جس نے آدمی سے اس کی قبائے انسانیت چھین لی ہے

منٹو کے ہیرو اور ہیروئین وہ ہیں جنھیں اس نظام نے آوارہ غنڈہ اور بدمعاش بنادیا ہے لیکن وہ اپنی انسانی فطرت سے مجبور ہو کر انسان رہتے ہیں۔ منٹو کے ویلین وہ ہیں جو انسانیت کی جھوٹی قبا پہننے کے باوجود بدمعاش اور مکار ہی رہتے ہیں چنانچہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ سماجی نقطہ نگاہ سے وہ صرف منفی کردار ہی منتخب کرتا ہے۔ منٹو کے یہاں کوئی بھی ایسا کردار نہیں ملتا ہے۔ جس کی پیروی کو ہم زندگی کا آدرش بنا سکیں۔ لیکن اس منفی انداز نظر کے یہ معنی نہیں کہ منٹو کے طنز اور استہزاء کا وار ہلکا پڑتا ہے۔ منٹو بنیادی اعتبار سے ایک طنز نگار ہے جس نے بانیان قلم کی قبائیں، ان انسانوں کی زندگی کو پیش کر کے اتاری ہیں جو ننگ وجود بن جانے کے باوجود اپنی ذات میں انسانیت کی کوئی کرن زندہ رکھتے ہیں۔

اور اگر منٹو اس حسن بصیرت کے باوجود دنیا کے بڑے طنز نگاروں کے درجہ پر نہیں پہنچ سکا تو اس کا سبب یہ بھی ہے کہ اسکے کردار، سماج بدر، منفی ہوتے ہیں۔ تاہم وہ سماج بدر انسانوں کا بہت بڑا ہمدرد ہے اور انہیں اس حالت تک پہنچانے والوں کا سخت دشمن ہے۔ میں نے منٹو کی ترقی پسندی پر ہمیشہ زور دیا ہے جو اس کی کہانیوں میں مسلسل اور اٹوٹ ہے۔ فسادات کے موقع پر جب منٹو نے انسانیت کی موت کے غم میں اپنے صفحات کے حاشیے کو سیاہ کیا تو اس وقت بھی ترقی پسندی کی ایک لکیر اس کے "سیاہ حاشیے" میں موجود تھی جسے ہماری نگاہیں کچھ تو اس زمانے کی افرتفری اور کچھ اس وجہ سے نہ دیکھ سکیں کہ اس "سیاہ حاشیے" کے دیباچہ نگار محمد حسن عسکری نے منٹو کے غم کی سیاہی پر اپنا حاشیہ چڑھا دیا تھا۔ چنانچہ اس سلسلہ میں جہاں منٹو کو ترقی پسندوں کی جلد بازی سے شکایت رہی وہاں اسے اس بات کا بھی پچھتاوا رہا کہ کاش وہ ان حضرت سے دیباچہ نہ لکھواتا۔

میں نے منٹو کے افسانوں کے مجموعہ "یزید" کا انتخاب اس غرض سے کیا ہے کہ اس میں چند کہانیاں ایک ایسے موضوع سے متعلق ہیں جن کا دائرہ عمل کافی وسیع ہے۔ وہ موضوع قیام پاکستان یا تقسیم کا نفسیاتی رد عمل ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ پاکستان

کے سیاسی اور اقتصادی مسائل تقسیم کے نفسیاتی رد عمل سے کہیں زیادہ اہم ہیں تاہم تقسیم کے نفسیاتی رد عمل کو بھی ایک اچھا خاصا اہم موضوع قرار دیا جاسکتا ہے۔

منٹو اپنے مضمون "جیب کفن" میں لکھتا ہے کہ "ملک کے بٹوارے سے جو انقلاب برپا ہوا اس سے میں ایک عرصے تک باغی رہا اور اب بھی ہوں۔ لیکن بعد میں اس خوفناک حقیقت کو تسلیم کر لیا مگر اس طرح کہ مایوسی کو میں نے اپنے پاس تک آنے نہ دیا"۔

منٹو کے اس جملے میں بڑا تضاد ہے، اگر "خوفناک حقیقت کو تسلیم کر لیا" کا جملہ ٹھیک ہے تو "اب بھی باغی ہوں" کا ٹکڑا بے کار ہے۔ یہاں اس بات کو صاف کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ لفظ "انقلاب" سے مراد تقسیم نہیں بلکہ قتل و غارت کی فضا ہے۔ ایسی صورت میں قتل و غارت کی خوفناک حقیقت تسلیم کرنے کے معنی یہ ہوجاتے ہیں کہ وہ ہند اور پاک کی لڑائی کو ناگزیر تسلیم کرتا ہے بقول خود چونکہ "وہ قتل و غارت کا اب بھی باغی" ہے۔ اس لئے وہ یہ بھی دیکھنا نہیں چاہتا کہ یہ دونوں ملک آپس میں لڑیں۔ منٹو کا یہ خیال یزید، گورمکھ سنگھ کی وصیت، آخری سلوٹ اور ٹیٹوال کا کتا ان ساری کہانیوں میں پایا جاتا ہے۔

وہ "یزید" میں لکھتا ہے۔ "اصل میں تو پاکستان بنتے ہی یہ بات گویا ایک طور پر طے ہو گئی تھی کہ جنگ ہوگی اور ضرور ہوگی۔ کب ہوگی اس کے متعلق گاؤں میں کسی کو معلوم نہ تھا"۔

اس جملہ سے تو پتہ چلتا ہے کہ کریم داد نے "اس خوفناک حقیقت کو" تسلیم کر لیا تھا جسکے نتیجے میں قتل و غارت برپا ہوا تھا۔ لیکن جب میراں بخش نہر کا پانی بند کرنے پر ہندوستان کو گالی دیتا ہے تو کریم داد اسے گالی دینے سے منع کرتا ہے۔ اور اس کی یہ توجیہ پیش کرتا ہے کہ گالی ایک بیکار سی شئے ہے اس کا کوئی معقول جواب دینا چاہئیے لیکن جب میراں بخش معقول جواب کا نام سننا چاہتا ہے تو کریم داد بغلیں جھانکنے لگتا ہے اور یہ کہہ کر پیچھا چھڑاتا ہے کہ وہ جواب ایک آدمی کا نہیں بلکہ لاکھوں کروڑوں آدمیوں کا ہے۔

لیکن چونکہ کریم داد کو یہ معلوم ہے کہ یہ کوئی جواب نہ ہوا اس لئے اس کی

جھنجھلاہٹ باقی رہتی ہے جس کا اظہار وہ اس طرح کرتا ہے کہ وہ اپنے لڑکے کا نام یزید رکھ دیتا ہے۔ مطلب یہ کہ یزیدیت نئی نسل کے حوالے کر دی۔

تقریباً یہی نفسیاتی کیفیت گورمکھ سنگھ کی وصیت میں ملتی ہے۔ بوڑھے پرانے لوگ محبت اور خلوص کی زندگی گزار دیتے ہیں لیکن بیٹا اُس سوال سے تقریباً بے تعلق ہو جاتا ہے کہ جو اس کے باپ کے ذہن میں گردش کرتا رہا ہے۔ اسی طرح "آخری سلوٹ" میں رام سنگھ کا سلوٹ پرانی زندگی کی ایک غیر شعوری فروگذاشت بن کر رہ جاتا ہے اور وہ اپنے دوست کی طرف مشتبہ نگاہ سے دیکھنے لگتا ہے اور اس جھگڑے کا تتمہ "ٹیٹوال کے کتے" کی موت پر ہوتا ہے جو محبت اور نفرت کے درمیان جھولنے کے باعث ویسی ہی موت مرتا ہے جو کتوں کی ہوتی ہے۔"

ان تمام افسانوں میں منٹو نے ایک قسم کی غیر جذباتیت اور بے تعلقی کی شان پیدا کر دی ہے۔ ممکن ہے اس سے بعض نگاہوں میں وقوعات کی تہ بجذی زیادہ گہری اور انسانی اقدار کی کسک زیادہ پر اثر نظر آتی ہو لیکن مجھے تو یہی بے تعلقی یا اقدار کو انسانی رشتوں یا جذبات سے عاری کرنے کی کوشش ان افسانوں کی اثر انگیزی کو متاثر کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ایک زمانہ تھا کہ کرشن چندر پر کچھ لوگوں نے "متوازیت" قائم کرنے کا الزام لگایا تھا لیکن وہی لوگ جب منٹو پر لکھتے ہیں تو یہ بھول جاتے ہیں کہ منٹو کی یہ بے تعلقی بھی دراصل ویسی ہی متوازیت قائم کرنے کی ایک دوسری کوشش ہے۔ فرق یہ ہے کہ کرشن چندر کا اعتماد انسانیت کے مستقبل میں باقی رہ جاتا ہے اور منٹو اس کے مستقبل سے کچھ بے پرواسا ہو جاتا ہے۔ ایک ایسا فن کار جو بدکار سے بدکار انسان میں بھی انسانیت کی ایک آدھ جوت جگاتا رہا ہو۔ وہ یہاں اس قدر بزدل ہو جاتا ہے کہ اس کے اچھے خاصے جیتے جاگتے کردار بھی انسانیت سے عاری نظر آتے ہیں۔ یہ تکنیک اگر کسی مصلحت اندیشی کا نتیجہ نہیں ..... تو پھر ماننا پڑے گا کہ تذبذب، عدم اعتماد اور مستقبل کے بارے میں عدم اعتقاد کی فضا پیدا کر کے منٹو نے انسانیت کو آگے بڑھانے کی کوشش نہیں کی.... اور اگر اس کے جواب میں یہ کہا جائے کہ جب یہی کیفیت محبت اور نفرت کے درمیان کی بہت سے لوگوں میں پائی جاتی ہے تو پھر اسے کیوں نہ پیش کیا جائے تو اس کا جواب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ یہ ایک قسم کی منفی حقیقت

نگاری ہے۔

ہندو اور مسلمانوں کے اندرونی تضادات حقیقی ہیں، لیکن ان تضادات کا وہ خوفناک نتیجہ نہ ہوتا جو بیرونی ایجنسیوں کی سازشوں اور ریشہ دوانیوں سے ہوا۔ ایسی صورت میں بربریت کے پیچھے بیرونی ایجنسیوں کے ہاتھ کو نہ دیکھنا حقیقت سے آنکھیں چرانے کے برابر ہے وہ ایجنسیاں اپنا کام کرتی رہی تھیں۔ خواہ آپ انھیں جسمانی طور سے دیکھ نہ سکے ہوں۔ ایسی صورت میں بیرونی ایجنسیوں کو اس تصویر سے بالکل باہر کر دینا، ایک بہت بڑے سبب کو دریافت نہ کرنے، عوامل کو نہ دیکھنے اور صرف نتیجے پر غور کرنے اور حقیقت سے دور رہنے کے مترادف ہے۔

منٹو کا یہ آرٹ تلخ کامی میں تھوک دینے، بے بسی کے عالم میں خود اپنے کو کوس لینے یا پھر بالکل بے تعلقی کا انداز قائم کر لینے کا اسکے افسانے "جھوٹی کہانی" میں ایک بالکل ہی نیا انداز اختیار کر لیتا ہے۔ ایک ایسے نظام میں جہاں دولت لوٹنے والے غنڈے جرائم کی راہ پر گامزن ہوں اور غنڈہ ایکٹ صرف غریب غنڈوں پر لاگو کیا جارہا ہو منٹو کی یہ کہانی تلخ ترش اور شیریں تینوں ذائقوں کی حامل ہو جاتی ہے، لیکن وہ لوگ جو منٹو کے "فن" کے قایل ہیں وہ بھلا اسے کہانی کیوں کہنے لگے کیونکہ اس جھوٹی کہانی کا ہیرو جس کا کوئی نام نہیں ہے۔ اخلاق اور قانون سب کی دھجیاں اپنی تقریروں کے ذریعے بکھیر دیتا ہے۔ سوچنے کی بات ہے ایک ایسا فن کار جو کسی کو مجرم قرار دے، فرد جرم قائم کرے۔ رائے عامہ کا سہارا لے وہ خطابت کے احساس سے کیوں کر بے نیاز ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ منطق انہیں کے لئے قبول خاطر ہو سکتی ہے جو آرٹ کو سماجی احتجاج کا بھی ایک ذریعہ سمجھتے ہیں۔ ورنہ خالص فن کے پجاریوں کا تو یہ کہنا ہے کہ فن کا دیوتا لکھتا ہے بولتا نہیں ہے۔ لیکن اسے کیا کیا جائے کہ آرٹ بولتا بھی ہے اور بحرانی دور میں تقریریں بھی کرنے لگتا ہے۔ لیکن منٹو کے نئے دوست اس کی اس کہانی سے خوش نہیں ہیں۔ ان کا یہ کہنا ہے کہ منٹو اس کہانی میں موجودہ نظام کا مخالف ہو گیا ہے، اس کے فن سے کچھ اشتراکیت کی بو پیدا ہونے لگی ہے۔ منٹو اپنے صحیح عناصر میں تو اسی وقت رہتا ہے جب کہ وہ سومرسٹ ماہم کے اس فلسفے کی تبلیغ کرتا ہے کہ بدکار سے بدکار آدمی میں بھی نیکی کا ایک جذبہ پایا جاتا ہے۔ جس کے تحت اس نے کبھی "گوپی ناتھ" نام کی کہانی لکھی تھی اور اس مجموعے

میں "ممی" کی ایسی زبردست کہانی لکھی ہے۔ لیکن وہ لوگ ایسا کہتے وقت یہ بھلا دیتے ہیں کہ "گوپی ناتھ" "خوشیا" اور "ممی" ایک ہی شخص کے تین چہرے ہیں، ایک مردانہ، دوسرا زنانہ اور تیسرا درمیانہ۔ بہرحال اگر منٹو کا آرٹ سومرسٹ ماہم کے فلسفے کی فنکارانہ تبلیغ ہی کا نام ہے تو پھر ممی سے اچھی تو "نکی" ہی ہے جو ایک شخصی المیے کا تاثر تو چھوڑ جاتی ہے۔

"جب چاروں طرف سے مایوسی ہوئی تو نکی نے شہر چھوڑنے کا ارادہ کر لیا۔ اسکے سامنے صرف یہی ایک راستہ تھا جس پر چلنے سے بھولی کی شادی کا کٹھن مرحلہ طے ہو سکتا تھا۔ چنانچہ اس نے ایک روز بھولی سے کہا "بیٹا! میں نے سوچا ہے کہ اب کسی اور شہر میں جا رہیں۔"

بھولی نے چونک کر پوچھا "کیوں ماں۔"

"بس اب یہاں رہنے کو جی نہیں چاہتا۔" نکی نے اس کی طرف ممتا بھری نظروں سے دیکھا اور کہا۔ "میرے بیاہ کی فکر میں گھلی جا رہی ہوں یہاں بیل منڈھے نہیں چڑھے گی۔ میری ماں کو سب رذیل سمجھتے ہیں۔" بھولی کافی سیانی تھی فوراً نکی کا مطلب سمجھ گئی۔ اس نے صرف اتنا کہا "ہاں ماں" نکی کو ان دونوں لفظوں سے سخت صدمہ پہنچا بڑے دکھی لہجے میں اس نے بھولی سے سوال کیا "کیا تو بھی مجھے رذیل سمجھتی ہے۔"

منٹو نے تقسیم کے بعد جتنے افسانے لکھے ہیں ان میں موذیل، ممد بھائی اور "سڑک کے کنارے" کو چھوڑ کر جو اس مجموعے میں شامل نہیں ہیں زیر نام کا یہ مجموعہ اس کے مجموعوں میں بہترین تصور کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ہمارا تجزیہ یہ بتاتا ہے کہ اس مجموعے کی چند کہانیوں کو چھوڑ کر جن میں سوشل احتجاج بہت واضح ہے، باقی کہانیوں کے بارے میں یہ رائے انداز بیان کی خوبی، اور کہانی کے وضعی محاسن کی بنیاد پر دی جاتی ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ اچھی کہانی زبان و بیان اور تکنیک پر مہارت حاصل کئے بغیر نہیں لکھی جا سکتی ہے لیکن صرف زبان و بیان اور تکنیک کی مہارت کسی سے اچھی کہانی نہیں لکھوا سکتی ہے۔ اس کے لئے انداز بیان کے علاوہ کچھ اور بھی چاہیئے...... ادب یا آرٹ ہو، اصل مسئلہ اس کے سامنے انسان کی آزادی اور انسانی رشتوں کی بازآفرینی کا ہوتا ہے۔ مانا کہ منٹو باغی اب بھی ہے لیکن چونکہ اس نے اس خوفناک حقیقت کو تسلیم

کر دیا جس سے اس نے کبھی بغاوت کی تھی شاید اس وجہ سے اس کا آرٹ اب کمزور ہو گیا۔

("برگِ گل" کراچی ۱۹۵۳ء)

کردار نگاری

ادھر کچھ دنوں سے ہمارے افسانہ نگاروں کے درمیان یہ احساس عام ہو گیا ہے کہ کہانی بغیر کردار کے نہیں چل پاتی ہے۔ لیکن اس کے بارے میں بہت کم لوگوں کا ذہن صاف ہے کہ کردار کے کیا معنی ہیں۔ یوں کہنے کو تو کردار ہر شخص کا ہوتا ہے لیکن کیا ایسا نہیں ہے کہ ہم کچھ لوگوں کو CHARACTERLESS یعنی بے کردار بھی کہتے ہیں۔ ایسی صورت میں کسی بے کردار شخص کو صاحب کردار کا نام نہیں دیا جا سکتا ہے۔ حالانکہ فی زمانہ بے کردار افراد کی کمی نہیں ہے اور نہ ایسا ہی ہے کہ ان کی زندگی کو ادب میں پیش کرنا فعل عبث ہو۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ پر اٹل رہتی ہے کہ آپ ان افراد کو کیریکٹر کا نام نہیں دے سکتے ہیں، لیکن اگر آپ ان کو کیریکٹر کا نام دینا ہی چاہتے ہیں تو انہیں منفی کردار کہہ سکتے ہیں۔ یعنی ایک ایسا فرد جو اپنی انفرادیت تو رکھتا ہے، تاہم وہ کیریکٹر کا حامل نہیں ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ ہم ان دونوں تصورات کو کیوں کر ہم آہنگ کر سکتے ہیں۔ ایک شخص انفرادیت تو رکھتا ہے، لیکن کیریکٹر نہیں رکھتا ہے اس کا جواب انفرادیت اور کیریکٹر کے فرق کو سمجھنے ہی میں مل سکتا ہے اور یہ بہت ضروری ہے کیونکہ انفرادیت اور کیریکٹر کے فرق کو نہ سمجھنے ہی کے باعث ہمارے بہت سے افسانہ نگار اپنی کہانیوں میں منفی کیریکٹر تو پیش کر پاتے ہیں لیکن مثبت کیریکٹر پیش کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ اگر اس موقع پر میں کرشن چندر کی کسی معمولی کہانی کا حوالہ دوں تو ممکن ہے کہ آپ یہ بات آسانی سے مان لیں۔ کیونکہ ان دنوں ان پر کردار نگاری کے نقطہ نظر سے بڑی تنقیدیں ہو رہی ہیں۔ لیکن اس میں وہ مزا نہ ہوگا جو کسی بات کو کافی رد و کد کے بعد قبول کرنے میں ہے اس لئے میں ان کی ایک ایسی کہانی کا حوالہ دوں گا جسے بالعموم کیریکٹر اسٹوری کا نام دیا جاتا ہے۔ اس کہانی کا نام ہے کالو بھنگی چونکہ زیر بحث کرشن چندر کی افسانہ نگاری نہیں ہے۔ اس لئے یہ بات بڑی حاشیہ پا ہوگی۔ اگر کوئی شخص انفرادیت اور کردار کی اس بحث میں کرشن چندر کی

افسانہ نگاری کو کھینچ لائے۔ یہاں "کالو بھنگی" کی افسانویت بھی زیر بحث نہیں ہے۔ یہاں "کالو بھنگی" کا ذکر مثال کے طور پر ہے۔ صرف انفرادیت اور کردار کے فرق کو واضح کرنے کے لئے ایسا کیا گیا ہے۔

کالو بھنگی جیسا کہ کرشن نے اسے اپنے افسانے میں پیش کیا ہے ایک جیتا جاگتا انسان ہے۔ اس نے اپنی زندگی میں محبت بھی کی ہے۔ لیکن بھنگیوں کی اس مشترکہ قدر میں شریک ہونے کے علاوہ اور بھنگیوں سے وہ مختلف بھی ہے۔ وہ دھوپ میں بیٹھ کر اپنی صفاچٹ چندیا کو گائے کی زبان سے چٹواتا ہے۔ اس ایک نرالی ادا کے علاوہ اس کی کچھ اور نرالی ادائیں بھی ہیں۔ جو اسے دوسرے بھنگیوں سے ممتاز کرتی ہیں۔ کسی بھی فرد کی انفرادیت یہی تو ہوتی ہے کہ اس کا چہرہ مہرہ اور اس کے کوبڑ دوسروں کے چہرے مہرے اداؤں اور کوبڑوں سے مختلف ہوتے ہیں۔ لیکن کیا یہ چیزیں۔ کسی فرد کی اپنی تراش خراش، اپنا مذاق، اپنا رکھ رکھاؤ، طرز رفتار، گفتار، اپنی رغبت اور اپنی نفرت یا بقول فرائیڈ، اس کے مخصوص کمپلیکس اسے ایک کردار کا بھی حامل بنا سکتے ہیں؟ میرا جواب نفی میں ہے۔

کسی بڑے آدمی کا نام بے وجہ لینا تو یقیناً غلط ہے لیکن اگر کسی کا جملہ بالمشافہ سامنے آہی جاتے تو اسے چھپانا بھی اس شخص کی حق تلفی ہے۔ گوئٹے کا کہنا ہے کہ ایک کیریکٹر میں شیطان کا پایا جانا ضروری ہے۔ اسی شیطان یا ڈیمن کو وہ خودی Ego کا بھی نام دیتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ یہ شیطان کیا ہے جس کے پائے جانے سے ہم کسی کے کیریکٹر کو پہچانتے ہیں۔ حالانکہ ہم مسلمانوں کا تو یہی عقیدہ ہے کہ شیطان سے بچنا چاہیئے اور اگر کبھی وہ بھولے چوکے ہمارے نفس میں حلول ہی کر جائے تو ہمیں لاحول پڑھ کر دور کر دینا چاہیئے۔ استغفراللہ میرا مفہوم اس شیطان سے کب ہے یہاں اشارہ تو اس شیطان کی طرف ہے جو خاک کے پتلے میں تسلیم و رضا، صبر و قناعت، عدم تجسس اور جذبہ بندگی کی ایک مخالف قوت بن کر اس میں بغاوت، عدول حکمی اور قوت ایجاد کا راستہ دکھاتی ہے۔ کیونکہ انسان حیوان سے اسی وقت ممتاز ہوا ہے جب کہ وہ خالق بنا ہے۔ اور اسی وقت اس کی شخصیت بھی متعین ہوئی ہے۔ ورنہ اس سے پہلے تو وہ خرنا شخص ہی تھا۔

اور اس بات پر بہت سے دانشور متفق ہیں کہ کسی بھی فرد کی شخصیت صحیح معنوں میں اس وقت تک مکمل نہیں ہوتی ہے جبتک کہ معاشرے کے تمام افراد کی شخصیت بہ اعتبارِ ودایعِ فطرت مکمل نہ ہو کیونکہ بقول سعدی تمام بنیِ آدم، اعضائے ہمدیگر ہیں۔ایسی صورت میں یہ بات بھی جا سکتی ہے کہ کسی بھی نفس کی خودی (جسکی قوت ایک شیطان کی ہے) اس وقت تک مکمل نہیں ہوتی ہے جبتک اس کی خودی جماعتی خودی کا حصہ بن کر کسی مشترک نصب العین کی طرف گامزن نہ ہو۔اس سے پتہ چلا کہ کیریکٹر انہیں افراد میں فی الواقع نہ کہ امکانی صورت میں پایا جاتا ہے۔جو فطرت اور سماج جو فرد اور سماج،جو فطرت اور فرد کے رشتوں کو تکمیل خودی، تکمیل ذات کے لئے "بدلنے کے عمل میں شریک یا کوشاں رہتے ہیں۔افراد کا یہی عمل ان میں وہ قوت ارادی پیدا کرتا ہے جو پہاڑوں کو بھی ٹال سکتی ہے۔اور جتنی ہی زیادہ کسی فرد کی خودی جماعتی خودی کے ساتھ منضبط اور جماعتی نصب العین سے باخبر ہوتی جاتی ہے اتنی ہی زیادہ اس کی قوت ارادی بھی مضبوط ہوتی جاتی ہے لیکن چونکہ ہمارا معاشرہ متصادم طبقات میں منقسم ہے جو مخالفت سمتوں میں جدوجہد کرتے ہیں۔اس لئے بہت سے افراد کا کیریکٹر اس جدوجہد میں کٹ پٹ کر ختم ہو جاتا ہے۔تاہم یہ بھی صحیح ہے کہ متصادم طبقات لپنے اپنے کیریکٹرس یا ہیرو پیدا کرتے ہیں۔ان طبقوں میں سے کس طبقے کے کیریکٹرس یا ہیرو جماعتی خودی اور جماعتی خوش حالی کے نصب العین کے حامل ہیں کہ نہیں۔اس کا انحصار اس بات پر ہے کہ اس طبقے کا تاریخی رول کیا ہے چنانچہ یہی سبب ہے کہ کسی کیریکٹر کو اس کے طبقے کے تاریخی رول سے جدا کر کے نہیں دیکھا جا سکتا ہے۔یوں تو سرمایہ داری کیریکٹر کش واقع ہوئی ہے۔کیونکہ تاجروں اور سرمایہ داروں کا طبقہ منافع اور حصول زر کے آگے مشکل ہی سے کچھ دیکھ پاتا ہے۔لیکن جس زمانے میں وہ اپنی اس تاریخی تنگ نظری کے باوجود جاگیردارانہ نظام کی مخالفت میں حصول طاقت اور ذہنی ترقی میں مہمک تھا۔اس نے کچھ کیریکٹر پیدا بھی کئے ہیں۔لیکن جب سے یہ نظام انحطاط کی طرف گامزن ہوا اور اس کی طاقتیں اقوام کو غلام بنانے اور کمزور ملکوں کی ترقی کی قوتوں کو آگے بڑھنے سے روکنے میں صرف ہونے لگیں۔اس نے نہ صرف محکوم طبقوں میں بلکہ خود اپنے طبقے میں بھی کیریکٹر کا صفایا کرنا شروع کر دیا۔یہی

وجہ ہے کہ اس زوال کے زمانے میں اس نے جو زبردست کردار پیش کیے ہیں وہ مسولینی، ہٹلر اور نوجے میکارتھی اور سنگمن ری وغیرہم ہیں وہ عرف عام میں شیطانی قوت کے حامل تو کہے جاسکتے ہیں۔ لیکن گوئٹے والے شیطانی طاقت کے نمائندہ نہیں ہیں۔ کیونکہ گوئٹے کا شیطان سائنس، ہیگل کی جدلیاتی فکر، اسپنوزا کی اخلاقیات، آدم اسمتھ کی اقتصادیات اور ہیلن کے حسن کا جویا تھا وہ نہ تو میکاولی تھا اور نہ ہٹلر، اس لئے ہم سومرسٹ مام کے میکاولی کو جو ہٹلر کی ابدیت قائم کرنا چاہتا ہے۔ کیریکٹر نہیں کہہ سکتے ہیں۔ اگر ناخن عقل کو کوئی درندہ اپنے اندر پیدا کرلے تو اسے کیریکٹر نہیں بلکہ خونخوار درندہ ہی کہیں گے۔ اس فرق کو بھلانا اس لئے ضروری تھا کہ جاسوسی ناولوں کے ڈاکو، جرائم پیشہ افراد اور سامراجی نظام کو توپ و تفنگ کے ذریعے قائم رکھنے والے آمروں کو ہم کیریکٹر نہیں کہہ سکتے ہیں۔ کیوں کہ ان کے یہاں شیطان اپنے آخری تجزیے میں تکمیل شخصیت کی نفی میں جدوجہد کرتا ہوا نظر آتا ہے ان کے محرکات مختلف ہو سکتے ہیں لیکن نتیجہ ایک ہی ہوتا ہے۔ وہ جس قوت سے کام لیتے ہیں وہ توپ و تفنگ کی ہوتی ہے نہ کہ توپ و تفنگ کی زد میں رہتے ہوئے اپنے ایمان و یقین پر قائم رہنے کی۔ یہی سبب ہے کہ جب ان سے ہتھیار چھین لیا جاتا ہے تو وہ سپر ڈال دیتے ہیں۔ لیکن گیبرل پیری، جولیس فیوچک اور روزن برگس موت کے سائے میں بھی سپر انداختہ نہیں ہوئے۔ یہ تینوں کیریکٹر ہیں۔ زندگی کے بھی اور انسانوں کے بھی۔ لیکن ہٹلر، مسولینی اور نوجے نہ تو زندگی کے کیریکٹر بن پائے اور نہ انسانوں کے۔ لیکن انہیں منفی کیریکٹر کی حیثیت سے استعمال کیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ کیریکٹر کی روحانی طاقت کا مظاہرہ پھانسی کے سائے ہی میں ہو۔ اس کا مظاہرہ زندگی کی چھوٹی باتوں میں بھی ہو سکتا ہے۔ کسی شخص سے محبت کرنے میں کسی معمولی پوسٹ پر نڈر ہو کر اپنے فرائض انجام دینے میں۔ اور اگر یہ بھی نہیں تو اپنی ہی ذات کے ساتھ صداقت برتنے میں لیکن اس کا اظہار ان کی زندگی میں یقیناً نہیں ہوتا ہے جن میں روحانی قوت بالکل نہ ہو یا جو اپنے ذاتی مفاد کے آگے کچھ دیکھ ہی نہ پائیں۔ وہ برے کردار یا فلسٹائن تو ہو سکتے ہیں لیکن کیریکٹر نہیں ہو سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ ایسے لوگ بھی کیریکٹر نہیں ہوتے ہیں جن کے سفر حیات کا ایک لمحہ بھی اس کاروان کے ساتھ نہ گزرا ہو، جس سے زندگی، یہ

اعتبار ایک ترقی کرنے والے مظہر کے عبارت ہے ترقی کے شعور میں حصہ لئے بغیر کسی بھی فرد کو کیریکٹر تصور نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ایک ایسا فرد جسے انسانیت کی سیاست سے مطلق واسطہ نہ ہو۔ اسے بھلا کردار کیونکہ کہا جا سکتا ہے۔ ایسا تو صرف تاجروں ہی کی لغت میں آیا ہے کہ ایک جعلساز بھی کیریکٹر ہے اور ایک قاتل بھی۔ اور اس طرح سے وہ ہر فرد کو کیریکٹر کہنے لگے ہیں۔ غالباً اس لئے کہ ان کا اپنا کوئی کیریکٹر نہیں ہے۔ یا پھر اس لئے کہ سرمایہ داری کا یہی کیریکٹر ہے کہ وہ کیریکٹر ختم کر کے سماج دشمن اور کیریکٹر کش انفرادیت کو فروغ دیتی ہے۔ امید ہے کہ اب میرا مفہوم واضح ہو چکا ہوگا۔ کیریکٹر فرد ہی ہوتا ہے۔ اس لئے اس میں اس کی انفرادیت پائی جاتی ہے۔ لیکن ہر فرد باوجود اپنی انفرادیت کے کیریکٹر نہیں ہوا کرتا ہمارے افسانوں میں کتنے مثبت کردار پیش کئے گئے ہیں۔ اُن کی کوئی فہرست تیار کرنا مقصود نہیں ہے۔ ممکن ہے بہت سے ہوں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ بہت ہی کم ہوں۔ لیکن افسانوں میں کرداروں کی کمی بیشی سے کیریکٹر کا مفہوم بدل نہیں سکتا ہے بہر حال چونکہ کیریکٹر ایک فرد ہی ہوا کرتا ہے اس لئے کسی بھی کریکٹر کا تصور بغیر فرد کے نہیں کیا جا سکتا اور فرد کو پیش کرنے کے یہ معنی نہیں کہ اسے صرف ایک نام دے دیا جائے اور اس کے اوصاف کچھ ادھر ادھر سے لیکر جمع کر دئے جائیں اس قسم کے کیریکٹر میں کوئی نامیاتی وحدت پیدا نہیں ہو پاتی ہے۔ بس ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناول یا افسانہ لکھتے وقت فنکار کے ذہن میں صرف خیالات تھے شخصیتیں نہ تھیں۔ اس کے برعکس کامیاب فنکار وہ ہوتا ہے جو منفرد شخصیتوں کے ذریعے سوچتا یا اپنے خیالات کو کھولتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں کوئی بھی کریکٹر صرف اپنے نام کے ساتھ نہیں بلکہ اپنی عنصری کیفیات کے ساتھ آئے گا۔ ایک متحرک جاندار منفرد شخص کی حیثیت سے جو صرف کسی ڈھرے ہی کے سہارے آگے نہیں بڑھتا ہے بلکہ کچھ اس سے ہٹ کر بھی چلنا جانتا ہے۔ وہ عقل کا پتلا ہی نہیں ہوتا ہے بلکہ اپنے جذبات، مذاق اور انفرادیت کا بھی مظاہرہ کرتا ہے۔ لیکن ایک فرد محض اور ایک کیریکٹر کی انفرادیت میں فرق ہے۔ کیریکٹر کی انفرادیت اس کی اس شخصیت کا اظہار ہوتا ہے جو کیریکٹر میں تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ جو لوگ فرد محض یا منفی کیریکٹر اور مثبت کیریکٹر کے اس فرق کو سامنے نہیں رکھتے ہیں۔ ان کا انتخاب اشخاص، ناولوں یا افسانوں میں بلا کسی

تمیز، شعور یا علم کے ہوتا ہے۔ وہ کسی شخص کی تصویر تو کھینچ دیتے ہیں لیکن ان اشخاص کے ذریعے سماجی حقیقت کو بے نقاب نہیں کر پاتے ہیں۔ اگر ہم اپنے افسانوں میں صرف افراد یا منفی کردار ہی پیش کرتے رہے اور مثبت کیریکٹر پیش کرنے سے قاصر رہے تو ہم کبھی بھی سماجی حقیقت تک نہیں پہنچ سکیں گے۔ اسی طرح کسی کردار کی طبقاتی نمائندگی کے بارے میں جو غلط فہمی ہے وہ دراصل کیریکٹر اور فرد کے فرق کو نہ سمجھنے ہی سے ہے۔ لیکن صرف اس فرق کو جان ہی لینے سے طبقاتی نمائندگی (TYPICALITY) کا مسئلہ حل نہیں ہو جاتا ہے۔ کیونکہ کسی بھی کیریکٹر کی(TYPICALITY) اصل میں ایک مجرد تصور ہے۔ چنانچہ یہ کہنا صحیح ہے کہ کسی فنکار کی فلسفیانہ گہرائی کا اندازہ کیریکٹر کے اسی پہلو ہی کے برتنے سے ہوتا ہے۔ کسی کیریکٹر کی طبقاتی نمائندگی میں آپ ان ساری خصوصیات کی تعمیم کرتے ہیں جو اس طبقے کے افراد میں ملتی ہیں۔ لیکن چونکہ ایسا آسان نہیں ہے۔ اس لئے آپ عمل انتخاب سے کام لیتے ہیں۔ یعنی آپ سارے کردار کی ساری خصوصیات کی تعمیم نہیں کرتے ہیں بلکہ چند خصوصیات کی۔ اس لئے تعمیم ایک بامقصد رخ کی پابند ہو جاتی ہے۔ اور جس حد تک فن کار کو وہ مقصد عزیز ہوتا ہے وہ ان خصوصیات کو زیادہ سے زیادہ ابھارتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ کردار افسانوی جاتا ہے بن۔ اسی کو کچھ لوگ مثالی کردار بھی کہتے ہیں لیکن کیا کسی کیریکٹر کا مثالی یا افسانوی ہونا اس بات کی دلیل ہے کہ وہ حقیقت نگاری کے درجے سے گرا ہوا ہے؟ اس کا جواب نفی میں ہے۔ ڈان کوئکزاٹ ایک افسانوی کردار ہے جس کے بارے میں یہ یقین کامل ہے کہ ویسا کوئی بھی شخص اسپین میں نہ رہا ہوگا۔ لیکن کیا اس کا افسانوی پہلو اسے کم حقیقی یا کم دلکش بناتا ہے۔ اس کا جواب صاحب ذوق ہی دیں گے۔ چنانچہ یہ کہنا صحیح ہے کہ اگر کسی مسخرے کو زیادہ مسخرہ بنانے یا دشمن کے عیوب کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے میں مبالغہ حسن کا درجہ رکھتا ہے تو پھر کسی کیریکٹر کی قوت اور توانائی کو مبالغے کے ساتھ پیش کرنا بھی آرٹ کے حسن میں داخل ہے۔ بشرطیکہ تناسب و توازن کو برقرار رکھا جائے۔ زندگی جب بھی آرٹ میں منتقل ہوتی ہے تو اس کی سطح معمول سے بلند ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ افسانوں کے لئے کسی ایک ہی عہد میں نہیں بلکہ مختلف ادوار میں باعث افزائش قوت و راحت

ہوتی ہے، بشرطیکہ اس میں زندگی کی مشابہت برقرار رکھی گئی ہو۔

میں نے شروع میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ سرمایہ دارانہ نظام آدمی کو آدمی سے اور محنت کش کو اپنی محنت سے بیگانہ بنانے، کارخانوں اور مشینوں کو مہیب دشمن کی صورت میں تبدیل کر دینے اور انسانی رشتوں کو پیسوں کے رشتوں میں بدل دینے کی وجہ سے کیریکٹرز کش واقع ہوا ہے اور یہی وجہ ہے کہ سرمایہ داری کا حمایتی ادب ۱۸۵۰ء کے بعد کے زمانے سے بالخصوص کیریکٹرز کی تخلیق میں تہی مایہ رہا ہے۔ اس عہد کے ادب میں ہمیں بیشتر ایسے ہی کیریکٹرز ملتے ہیں جو سرمایہ داری کے کشتہ رہے ہیں۔ لیکن اُس زمانے کو دیکھتے ہوئے جب کہ سرمایہ داری کا قلعہ ناقابل شکست اور اس کی گرفت سے نکلنے کا راستہ مسدود نظر آتا تھا۔ ان منفی کرداروں کا ایک منطقی جواز بھی تھا وہ سرمایہ دارانہ نظام کی بربریت، استحصال، خود غرضی اور انسان دشمنی کو بے نقاب کرتے اور اس کی ضرورت آج بھی ہے لیکن آفتاب تازہ کے طلوع ہونے کے بعد کے زمانے میں ان ملکوں کے ادب میں بھی کیریکٹرز کی تشکیل کو قوت پہنچی جو نوآبادیاتی کہلاتے ہیں۔ نوآبادیاتی ملکوں میں وہ کیریکٹرز سامراجی اور جاگیردارانہ نظام کے خلاف جدوجہد میں تشکیل پا رہے ہیں۔ آج کسی بھی نوآبادیاتی ملک میں کیریکٹرز کا تصور ہم اس جدوجہد سے الگ کر کے نہیں کر سکتے ہیں۔ یقیناً منفی کیریکٹرز بھی ادب میں آئیں گے یعنی وہ نئے شعور کی مخالفت کرتے ہیں لیکن انہیں ہمیشہ مثبت کیریکٹرز کے مقابل یا مخالف ہی پیش کرنا چاہیئے تاکہ حقیقت کے صحیح رخ کا پتہ چل سکے۔ لیکن اس موقع پر جو بات یاد رکھنے کی ہے وہ یہ ہے کہ انسانیت کش طاقتوں کے خلاف جنگ صرف اقتصادیات اور سیاسیات کے میدان ہی میں نہیں لڑی جا رہی ہے۔ وہ لڑائی شعور کی دنیا میں بھی لڑی جا رہی ہے۔ ہمارے افسانہ نگار اگر بھولے بھٹکے اس طرف متوجہ بھی ہوتے ہیں اور کسی باشعور دہقان، مزدور یا متوسط طبقے کے آدمی کو پکڑ لاتے بھی ہیں تو اسے اقتصادی اور سیاسی تصورات میں کچھ اس طرح جکڑ دیتے ہیں کہ وہ آدمی نہیں رہتا ہے بلکہ اچھا خاصا ایک اقتصادی یا سیاسی نعرہ بن جاتا ہے۔ اس میں وہ حرکت توانائی اور مختلف سمتوں میں بڑھنے اور سوچنے سمجھنے کی صلاحیت نہیں رہتی ہے جو ایک بھرپور اور مختلف سمتوں میں حرکت کرنے والے کیریکٹرز میں ہوتی ہے۔ (ROUND)

سیارہ، کراچی ۱۹۵۴ء

مصنف کے مختصر حالات زندگی

پروفیسر ممتاز حسین جن کا پورا نام سید ممتاز حسین ہے۔ ضلع غازی پور (یوپی۔ بھارت) کے ایک گاؤں پارہ میں ہائی اسکول سرٹیفکیٹ کے مطابق پہلی اکتوبر ۱۹۱۸ء کو ایک زمیندار گھرانے میں پیدا ہوئے۔ ان کی ابتدائی تعلیم اس زمانے کے رواج کے مطابق گھر پر ہوئی۔ ان کے والد ماجد سید فیاض حسین نے انہیں گلستان بوستان اور انوار سہیلی کے کچھ حصے پڑھائے۔ پارے سے قریب نونہرہ کے ایک ریٹائرڈ پوسٹ ماسٹر سے تھوڑی انگریزی سیکھی۔ اس کے بعد ان کا داخلہ ایک انگریزی اسکول میں کرا دیا گیا

انہوں نے سٹی ہائی اسکول غازی پور سے ۱۹۳۴ء میں میٹرک کا امتحان پاس کیا۔ اعلیٰ تعلیم کے لیے الہ آباد بھیجے گئے۔ ایونگ کرسچین کالج الہ آباد سے ۱۹۳۶ء میں انٹر کا امتحان پاس کیا اور ۱۹۳۸ء میں الہ آباد یونیورسٹی سے بی۔ اے کی ڈگری حاصل کی۔ ۱۹۴۴ء میں انہوں نے مسلم یونیورسٹی علی گڑھ سے بی۔ ایڈ کا امتحان پاس کیا اور ۱۹۴۶ء میں آگرہ یونیورسٹی آگرہ سے ایم اے کی ڈگری اردو کے مضمون میں حاصل کی۔

انہوں نے اپنی تدریسی زندگی کا آغاز کالون کالج لکھنؤ میں ملازمت سے کیا۔ اس کے بعد وہ بمبئی چلے گئے جہاں دو برس تک انجمن اسلام اردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ میں اسسٹنٹ ڈائریکٹر کی خدمات انجام دیں۔ وہاں ریسرچ کے کام کے سوا بمبئی یونیورسٹی کے ایم اے اردو کے طالب علموں کی تدریس کا کام بھی ان کے ذمے تھا۔ ۱۹۴۹ء میں وہ پاکستان چلے آئے۔ یہاں اول اول تقریباً دو سال تک وہ فری لانس جرنلزم انگریزی اور اردو میں کرتے رہے۔ کچھ دنوں تک روزنامہ امروز کراچی میں کام کیا۔ اس کے بعد وہ اپنے تدریسی پیشے کی طرف لوٹ گئے اور مختلف کالجوں میں تقریباً بائیس برس تک تدریسی خدمات انجام دیں۔ وہ سراج الدولہ گورنمنٹ کالج کراچی سے بحیثیت پرنسپل ریٹائر ہوئے۔ ریٹائر ہونے کے بعد ان کا تدریسی مشغلہ جاری رہا۔ کئی برس تک کراچی یونیورسٹی میں ایم۔ اے کے طلباء و طالبات کو تعلیم دی اور پی ایچ ڈی کے طالب علموں کی رہنمائی کی خدمات بھی انجام دیں۔ ان دنوں وہ فیڈرل اردو کالج کراچی میں

اعزازی پروفیسر کی حیثیت سے ایم۔اے (اردو) کے طلباء و طالبات کو تعلیم دے رہے ہیں اور پی ایچ۔ڈی کے طالب علموں کی رہنمائی بھی ان کے تحقیقی کاموں میں کر رہے ہیں۔

انہوں نے اپنے ادبی سفر کا آغاز افسانہ نگاری سے اس وقت کیا جبکہ وہ بی۔اے کے طالب علم تھے۔ان کا پہلا افسانہ "مصور کی شکست" الہ آباد یونیورسٹی کے سالانہ میگزین میں ۱۹۳۸ء میں شائع ہوا تھا۔اس کے بعد ان کے متعدد افسانے شائع ہوتے رہے جن میں سے ان کے تین افسانے۔افسانوں کے مختلف انتخابی گلدستوں میں بھی شائع ہوئے ہیں۔لیکن چونکہ ان کا میلان طبع زیادہ تر تنقیدی فکر کی طرف تھا، وہ تنقید نگاری کی طرف جھکتے چلے گئے اور پھر اسی صنف ادب کو اپنے لیے منتخب کر لیا یا کہ تنقید نے خود انہیں اپنے لیے منتخب کر لیا۔گزشتہ چالیس پینتالیس برسوں میں ان کے تنقیدی مضامین کے مختلف مجموعے شائع ہوئے ہیں اور ان کی کئی مستقل کتابیں بھی مختلف شعراء کی زندگی اور شاعری سے متعلق شائع ہوئی ہیں۔چونکہ تنقید کا کام بغیر تحقیق انجام نہیں پا سکتا ہے اس لیے وہ ادبی تحقیقات کی طرف بھی مائل ہوئے اور اس سلسلے میں غالب اور امیر خسرو کی زندگی اور تصنیفات سے متعلق قابل قدر تنقیدی تحقیقی خدمات انجام دیں۔"غالب ایک مطالعہ" اور "امیر خسرو دہلوی۔حیات اور شاعری"۔ان کی ان دونوں کتابوں پر داؤد ادبی انعامات دئے گئے۔حال ہی میں نیشنل بک کونسل آف پاکستان نے مصنف کو "حالی کے شعری نظریات" پر دس ہزار روپیہ کا انعام بمع ایک سند توصیفی دیا ہے۔

پروفیسر ممتاز حسین اردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں لکھتے رہے ہیں۔ان کے مضامین جہاں اردو کے رسائل اور اخبارات میں شائع ہوتے رہے ہیں وہاں انگریزی کے جرائد اور اخبارات میں بھی شائع ہوتے رہے ہیں۔حال ہی میں انہوں نے امیر خسرو کی زندگی اور تصنیفات پر ایک کتاب انگریزی میں لکھی ہے جو بیک وقت ہندوستان اور پاکستان دونوں ملکوں میں شائع ہوئی ہے۔

انہوں نے دنیا کے بہت سے ملکوں کی سیر کی ہے اور متعدد قومی اور بین الاقوامی مذاکروں میں شرکت کی ہے اور اعلیٰ معیار کے تنقیدی اور تحقیقی مضامین ان مذاکروں میں پیش کیئے ہیں۔ان کی تصنیفات کی فہرست مندرجہ ذیل ہے:

۱- نقد حیات ۱۹۵۰ء

۲- ادبی مسائل ۱۹۵۴ء

۳- نئی قدریں ۱۹۵۵ء

۴- نئے تنقیدی گوشے ۱۹۵۷ء

۵- انتخاب غالب مع مقدمہ ۱۹۵۷ء

۶- باغ و بہار (میر امن) مع مقدمہ و فرہنگ ۱۹۵۸ء

۷- ادب اور شعور ۱۹۶۱ء

۸- غالب ایک مطالعہ (۱۹۶۹ء) انجمن ترقی اردو کراچی اور نصرت پبلشرز امین آباد، لکھنو ۱۹۸۶ء

۹- امیر خسرو دہلوی حیات اور شاعری (۷۶-۱۹۷۵ء) نیشنل بک فاؤنڈیشن کراچی اور مکتبہ جامعہ دہلی ۱۹۸۳ء

۱۰- نقد حرف (۱۹۸۵ء) مکتبہ اسلوب پوسٹ بکس ۲۱۱۹ کراچی ۱۸ اور مکتبہ جامعہ دہلی ۱۹۸۵ء

۱۱- امیر خسرو دہلوی (انگریزی) امیر خسرو سوسائٹی دہلی، غالب انسٹیٹیوٹ غالب مارگ دہلی ۱۹۸۶ء اور سعد پبلیکیشنز (۱۹۸۶ء) ا- ہادی مارکیٹ - ناظم آباد کراچی ۱۸

۱۲- حالی کے شعری نظریات - ایک تنقیدی مطالعہ - سعد پبلیکیشنز - (۱۹۸۸ء) ا- ہادی مارکیٹ ناظم آباد کراچی ۱۸

زیر طبع

۱- ادب اور روح عصر

۲- میر تقی میر - حیات اور شاعری

۳-اقبال

ماخذ اور منابع

۱- مختصر تاریخ ادب اردو-ڈاکٹر اعجاز حسین الہ آباد یونیورسٹی
۲- میری دنیا-ڈاکٹر اعجاز حسین الہ آباد یونیورسٹی
۳- ترقی پسند ادب تحریک- خلیل الرحمن عظمی
۴- جدید اردو تنقید- ڈاکٹر شارب ردولوی
۵- اردو ادب کی تنقیدی تاریخ- پروفیسر احتشام حسین
۶- اردو ادب کی تحریکیں- ڈاکٹر انور سدید
۷- تنقید اور جدید اردو تنقید- ڈاکٹر وزیر آغا
۸- مختصر تاریخ ادب اردو- ڈاکٹر سلیم اختر

9) Twentieth Century Urdu litrature by Dr. Sadiq Husain (Oxford University Press)

10) Entery of the author's name in the following Biographical Dictionaries and other Publications of The International Biographical Centre Cambridge U.K.

(i) International Authors & Writers' Who is Who, 7th Editionn.1976

(ii) The International Who is Who of Intellectuals. Volume 1.1978

(iii) Men of Acchievements , 9th edition



جستجوئے علم ۔ تسخیرِ فطرت



پروفیسر ممتاز حسین کے تازہ مضامین کا مجموعہ

ادب اور روحِ عصر

زیرِ طبع ہے

ملنے کا پتہ: مکتبۂ دانیال۔ وکٹوریہ چیمبرز ۲۔ عبداللہ ہارون روڈ کراچی

اور

ادارۂ نقدِ ادب۔ بی ۲۱۵۔ بلاک نمبر ۱ فیڈرل بی ایریا کراچی ۳۸

"ادب اور شعور" ممتاز حسین کے تنقیدی مقالات کا مجموعہ ہے جس میں اگرچہ عملی تنقید کے نمونے بھی شامل ہیں لیکن اس کا وزنی حصہ وہ ہے جو نظری تنقید سے تعلق رکھتا ہے۔ یوں تو تنقید کے نظری مسائل پر کم و بیش اردو کے ہر نقاد نے قلم اٹھایا ہے لیکن جن حضرات کے نام اس سلسلے میں خصوصیت سے قابل ذکر ہیں ان میں مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین، اور ممتاز حسین کے نام آتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ جب تک کوئی مذاق ادب اور تجزیاتی ذہن کے ساتھ ساتھ بعض علوم خصوصاً تاریخ، عمرانیات فلسفہ اور نفسیات پر دسترس نہ رکھتا ہو وہ نظری مسائل کی بحث میں کوئی انفرادی نقش نہیں چھوڑ سکتا۔

"ادب اور شعور" کے مقالات سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف نے زندگی اور ادب، دونوں کے مسائل کا گہرا مطالعہ کیا ہے۔ چنانچہ وہ کسی بات کو تسلیم کرنے میں محض جذبے یا ذوق پر کلیتہً اعتماد کر لینے کے قابل نہیں ہیں بلکہ سارے تمدنی زندگی کے ارتقائی اصولوں کو سامنے رکھ کر استنباط نتائج کرتے ہیں۔ ان کی فکر کا یہ پہلو اگرچہ دیباچے سے لیکر آخری مضمون تک پوری طرح نمایاں ہے۔ لیکن ان کے علم و فکر اور ادبی و تنقیدی شعور کا اندازہ کتاب کے ابتدائی دو مقالے "نثر معلا" اور "رسالہ در معرفت استعارہ" کے مطالعے کے فوراً ہی بعد ہو جاتا ہے۔ ان مقالات میں زبان و بیان کے حقائق، محرکات رموز و علائم اور بدلتے ہوئے اثرات و عوامل پر نہایت مدلل طریق سے بحث کی گئی ہے۔

"ہمارا کلچر اور ادب" (۱۹۵۷ء سے پہلے اور بعد میں) یہ مقالہ بھی نہایت اہم ہے اور زبان و ادب کے حوالے سے برصغیر کے بعض ایسے سیاسی سماجی پہلوؤں کو زیر بحث لاتا ہے جن پر ابتک توجہ نہیں کی گئی۔ "ادب اور شخصیت" "راشد کی شاعری" "غالب" "حالی اور کردار نگاری" کے عنوانات سے انہوں نے جو کچھ لکھا ہے ان سے بھی نہ صرف مصنف کے منفرد طرز فکر کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ بعض ایسی باتوں کا انکشاف بھی ہوتا ہے جو اب تک دوسروں کی نظر سے پوشیدہ تھیں۔ یا بعض مصالح کی بنا پر دوسرے ان کے اظہار سے جھجکتے تھے۔ ہر چند کہ مصنف نے اکثر مسائل میں مغربی مفکرین کے خیالات ہی سے فائدہ اٹھایا ہے لیکن یہ استفادہ تقلیدی نہیں اجتہادی ہے۔ وہ اردو کے بعض ناقدین کی طرح، مغربی ناقدین یا مفکرین سے مرعوب نہیں بلکہ ان کے افکار پر پوری جرح و بحث کے بعد کوئی رائے قائم کرتے ہیں۔ "ادب اور شخصیت" کے سلسلے میں انہوں نے شخصیت اور کردار کے بارے میں ٹی ایس ایلیٹ اور ہربرٹ ریڈ سے جو اختلاف کیا ہے وہ یونہی نہیں بلکہ دلائل سے مضبوط ہے۔

نیاز فتحپوری۔ نگار پاکستان اکتوبر ۱۹۶۳ء

ممتاز حسین صاحب کا مضمون "رسالہ در معرفت استعارہ" ہر لحاظ سے قابل قدر، اور ان کی وسعت مطالعہ اور دقت نظر کا آئینہ دار ہے اس کے اکثر حصے دعوت دیتے ہیں کہ بار بار پڑھے جائیں اور ان کی روشنی میں شاعری کو جانچا جائے۔

مرزا جعفر علی خاں اثر۔ نیا دور۔ کراچی